

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY****KOTA (Raj)**

Students can retain library books only for two weeks at the most

| BORROWER'S No | DUE DATE | SIGNATURE |
|------------------|----------|-----------|
| | | |

कामायनी : एक नवीन दृष्टि

रमेशचन्द्र गुप्त

हिन्दी-विभाग, पी. जी. डी. ए. बो. कॉलेज

पहाड़गंज, नई दिल्ली-५५

जीवन ज्योति प्रकाशन

दिल्ली-६

प्रकाशक : श्रीमचन्द्र शर्मा
जीवन ज्योति प्रकाशन
३०१२, बल्लीमाराण, दिल्ली-६

सर्वाधिकार : लेखक द्वारा सुरक्षित



संस्करण : प्रथम, सन् १९७१

मूल्य : बारह रुपये पचास पैसे

मुद्रक : नूतन प्रेस,
बादनी पौर, दिल्ली-६

वीणा

(जो बड़ा भी है और इड़ा भी !)

जोर

रुचिरा को

(हम दोनों की सन्तान वही, कितनी सुन्दर, भोली-भाली !)

भूमिका

छायावाद के सौन्दर्य-चेता कवियों की उपलब्धि का मूल्यांकन करते समय भावना और कला के उत्कर्ष की दृष्टि से किसी एक को महत्त्व-स्वीकृति अथवा अन्य की अभिशंसा तो उचित न होगी, किन्तु विषय-वैविध्य, व्यापक सांस्कृतिक पृष्ठाधार, विभिन्न काव्य-रूपों के सफल प्रयोग तथा कविता के क्षेत्र में मुक्तक और प्रबन्ध-रचना में समान क्षति के कारण श्री जयशंकर 'प्रसाद' को अपेक्षाकृत अधिक सम्मान देना पक्षपातपूर्ण नहीं कहा जा सकता। उनके कवि-जीवन का श्रेष्ठ दान 'कामायनी' केवल उनका ही नहीं वरन् सम्पूर्ण छायावादी साहित्य का एकमात्र एवं अप्रतिम महाकाव्य है। खड़ीबोली काव्य के इस मानक-ग्रन्थ में व्यक्त भावों की सूक्ष्म अभिव्यञ्जना के कारण सहृदयों द्वारा इसमें नवीन अर्थ-छायाओं की सम्भावना निरन्तर बनी रहती है। इसीलिए, इसके कवित्व का मूल्यांकन समय-समय पर अनेक मनीषियों द्वारा किये जाते रहने पर भी, अभी इस दिशा में चिन्तन का पर्याप्त अवकाश है : "ज्यों-ज्यों निहारिये मेरे द्व नैननि, त्यों-त्यों अधिक निहारै-सी निकारै।"

'कामायनी : एक नवीन दृष्टि' शीर्षक प्रस्तुत कृति में मैंने इसी दिशा में एक लघु प्रयास किया है। 'कामायनी' के अध्ययन-अध्यापन के सन्दर्भ में इसकी शक्ति और सीमा-विषयक जो विचार मेरे मन में आते रहे हैं, उन्हीं को मैंने विभिन्न निबन्धों के रूप में आकलित कर लिया था—जो अब समवेत रूप में प्रकाशित हो रहे हैं। इनमें से 'दार्शनिक विचार' शीर्षक निबन्ध मेरे स्नेही मित्र श्री देवदत्त कौशिक द्वारा लिखित है—इसको संकलित करने की उन्हें नि अनुमति दी, इसके लिए मैं उनका आभारी हूँ।

अपने निबन्धों की प्रतिपादन शैली में मैंने पांडित्य-प्रदर्शन का प्रयत्नपूर्वक सहिष्कार किया है। यह इस कृति की एक अतिरिक्त विशेषता है, जिसके कारण मुझे विश्वास है कि 'कामायनी' का प्रस्तुत सांगोपांग अध्ययन आकार में लघु होने पर भी जिज्ञासुओं को उपादेय प्रतीत होगा।

३ सौ-१४ रोहतक रोड
करोल बाग, नई दिल्ली-५ }

—रमेशचन्द्र गुप्त

अनुक्रमणिका

| | | |
|-----------------|--|-----|
| जयशंकर प्रसाद : | व्यक्तित्व | ६ |
| | गुण, कृतित्व और मान्यताएँ | १५ |
| | काव्य-रचनाएँ | २३ |
| कामायनी : | कथा-सार | ३२ |
| | ऐतिहासिकता | ४६ |
| | रूपक सत्त्व ✓ | ५१ |
| | भंगी रस | ६१ |
| | भाषा-सौन्दर्य | ६७ |
| | शैलीगत विशेषताएँ | ७४ |
| | काव्य-दोष | ८५ |
| | छायावाद का गौरव-ग्रन्थ | १०३ |
| | दार्शनिक विचार | ११४ |
| | महाकाव्यत्व | १२८ |
| | मूल्यांकन | १३६ |
| परिशिष्ट : | 'कामायनी' में उपलब्ध मुहावरे | १४५ |
| | 'कामायनी' विषयक स्वतन्त्र समीक्षा-ग्रन्थ | १५१ |

प्रसादजी का व्यक्तित्व

हिन्दी के बहुमुखी प्रतिभासम्पन्न साहित्यकार श्री जयशंकर 'प्रसाद' का जन्म काशी के एक प्रतिष्ठित परिवार में माधव शुक्ल दशमी संवत् १९४६ (सन् १८८६) को हुआ था। इनके पितामह श्री शिवरत्न साहू तथा पिता श्री देवीप्रसाद साहू अत्यन्त दानी, धर्मप्रेमी तथा विनम्र प्रकृति के थे तथा 'सुंघनी साहू' नाम से विशेष रूप से तैयार किये गए तम्बाकू व पान की गोली का व्यापार करते थे। पुत्र-प्राप्ति के लिए इनके पिता ने अपने इष्टदेव शंकरजी की स्तुति में ब्रह्मापघाम के भारलण्ड से लेकर उज्जयिनी के महाकाल तक के शिवलिंगों की प्रार्थना की थी।

इनके पिता श्री देवीप्रसाद उदार और धर्मप्रिय व्यक्ति थे। माता श्रीमती मुन्नीदेवी भी धर्म-भाव में लीन रहती थीं। धन की इनके परिवार में कमी न थी, क्योंकि सुंघनी का व्यापार उन दिनों बहुत समृद्ध था। इस धनित धन का दान करने में भी देवीप्रसाद जी सकोच न करते थे। ज्ञान-धर्म व मनोरंजन के लिए विद्वानों व कवियों की गोष्ठियों का आयोजन भी अपने घर पर यदा-कदा करते रहते थे। ऐसे घादरी वातावरण में प्रसादजी की वात्स्यावस्था सुखपूर्वक बीत रही थी, किन्तु उनका यह सुख अधिक समय तक न रह सका और उन्हें शीघ्र ही अनेक संघर्षों का सामना करना पड़ा। इनकी बारह वर्ष की अवस्था में सन् १९०१ में पिता का तथा पन्द्रह वर्ष की अवस्था में सन् १९०४ में माता का स्वर्गवास हो जाने के कारण उन्हें माता-पिता का स्नेह अधिक समय तक प्राप्त न हो सका। इसी शोक के कारण उन्होंने केवल आठवीं कक्षा तक क्वीन्स कालेज में शिक्षा ग्रहण की और बाद में आचार्य दीनबन्धु द्वारा घर पर संस्कृत, हिन्दी, बंगला, उर्दू आदि का ज्ञान प्राप्त किया। माता के देहान्त के दो वर्ष पश्चात् उनके बड़े भाई शम्भूरत्नजी का भी देहान्त हो गया। इस प्रकार प्रसादजी इस संसार में अकेले रह गए और किसी प्रकार जीवन के संघर्ष भोगते हुए वे भागे बढ़ते रहे। इसी बीच उन्होंने स्वयं अपने तीन विवाह किये। पहला विवाह उन्होंने बीस वर्ष की आयु में संवत् १९६६ में किया, किन्तु दस वर्ष पश्चात् उनकी पत्नी की मृत्यु हो गई। उसी मृत्यु के एक वर्ष बाद ही उन्होंने

पुनर्विवाह किया, किन्तु दुर्भाग्य से बँवेल एक वर्ष ध्यनीन होने पर ही पुन-जन्म के समय नवजात शिशु के साथ ही उसका भी देहान्त हो गया। तत्पश्चात् पाँच वर्ष बाद प्रसादजी ने तीसरा विवाह किया। यद्यपि प्रथम पत्नी की मृत्यु के पश्चात् वे इस सत्तार से विरक्त हो गए और दूसरा विवाह न करने का प्रण किया, किन्तु भाभी के अत्यधिक अनुराग के कारण उन्हें क्रमशः दूसरा व तीसरा विवाह करना पड़ा। उनके एकमात्र पुत्र रत्नचन्दर उनकी तीसरी पत्नी की ही संतान है।

प्रसादजी का शारीरिक गठन अत्यन्त आकर्षक था। वे प्रातः काल ब्राह्ममुहूर्त में उठकर घूमने के लिए गया की ओर जाते और लौटकर व्यायाम करने स्नान, भोजनादि से निवृत्त होकर दुकान पर चले जाते थे। ग्यारह वर्ष की अवस्था में उन्होंने अपनी माता जी के साथ ओकरेश्वर, पुष्कर, ब्रज, अयोध्या आदि की धार्मिक यात्रा की थी। इस यात्रा में नर्मदा नदी में नौका-विहार करत समय उनका हृदय प्रकृति की भार आकृष्ट हुआ और कालान्तर में उन्होंने इसे अपने वाक्य का विषय बनाया। वाक्य-रचना के प्रति प्रसादजी के हृदय में शँगव से ही अनुराग था। उन्होंने अपनी सर्वप्रथम रचना एक समस्यापूर्ति के रूप में नौ वर्ष की आयु में 'कलाधर' उपनाम से लिखा थी। उनकी यह प्रारम्भिक समस्या-पूर्ति इस प्रकार थी—

“हारे सुरेस, रमेस, घनेस, गनेस हूँ सेस न पावन पारे।

पारे हैं कोटिक पातकी पुज 'कलाधर' ताहि छिनी तिति तारे ॥

तारेन की गिनती सम नाहि, सु जेतें तरे प्रभु पापी बिचारे।

पारे चले न विरचिहूँ के जो दयालु हूँ दाख नैकु निहारे ॥”

इस समस्या-पूर्ति को प्रबोध बालक प्रसाद के मुँह से सुनते ही उनके गुह्य 'रससिद्ध' मोहिनीलास गुप्त आश्चर्यचकित हो गए और उन्होंने प्रसादजी को महा-कवि बनने का आशीर्वाद दिया। उनका वह आशीर्वाद कालान्तर में पूर्णरूपेण सत्य प्रमाणित हुआ। यह शातव्य है कि प्रसादजी प्रायः दुकान पर बँठे-बँठे बहीखाने के पुराने कागजों पर कविता लिखने रहते थे। जब कभी अथवा दम्भुरतजी कविता लिखने के कारण क्रुद्ध होन थे तो भाभी सदा 'प्रसाद' का पक्ष लेती थी। बदाबिन्द्वा का कारण उन्होंने नारी की मदेव आदर और थड़ा की दृष्टि से देखा था। जब कभी बुन-बधुएँ मार्ग पर चलती मिल जाती थीं तो प्रसादजी अपने मित्रों से दूसरी ओर से चलने का आग्रह करत। (समय प्रसाद स्मृति प्रक, पृष्ठ ४३, १८ पंखरी, १९५१)। 'कामायनी' में नारी का थड़ापूर्ण चित्रण सम्भवतः उनकी इसी भावना के कारण सम्भव हो सका है।

प्रसादजी सञ्जीवनील स्वभाव के व्यक्ति थे। उन्होंने अपने जीवन में कभी किसी कवि-सम्मेलन अथवा सभा का सभापति बनना स्वीकार न किया। अपने

जीवन में शायद पहली बार उन्होंने काशी नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा आयोजित कोषोत्सव के अवसर पर 'कामायनी' के 'लज्जा' सर्ग का कुछ भाग पढ़ा था। उनके ग्रन्थों में जिस प्रकार आदर्शवादी दृष्टिकोण का परिचय मिलता है उसी प्रकार उनका व्यक्तिगत जीवन भी आदर्शवादी था। वे गम्भीर होने के साथ-साथ रसिक भी थे और अपने जीवन के दिनों में ढाका की मलमल का कुरता तथा शान्तिपुरी धोती पहनते थे। बाद में खद्दर का उपयोग भी करने लगे थे। सर्दियों में पट्टू का कुरता और ओवरकोट पहनते थे। हाथ में काला ढण्डा और आँखों पर घूप की ऐनक लगा कर उनका व्यक्तित्व अत्यन्त आकर्षक लगता था। वे सरल और सात्विक जीवन व्यतीत करने के पक्ष में थे। पान और सुपारी खाने के अतिरिक्त उन्हें किसी प्रकार का व्यसन न था। सिनेमा भी वे कम ही देखते थे। नाव की सँवर करने का उन्हें विशेष शौक था। प्रकृति-प्रेमी होने के कारण उन्होंने अपने घर में एक छोटा-सा उपवन बना रखा था। इसी उपवन में एक ओर पारिजात के वृक्ष के नीचे पत्थर की चौकी पर बैठकर वे मित्रों को कविताएँ सुनाते थे। मित्रों का स्वागत करने में उन्हें बड़ा आनन्द आता था। इस सम्बन्ध में आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी की यह उक्ति द्रष्टव्य है—

“(वे) मित्रों का स्वागत बड़ी आकर्षक और आत्मीय नेत्रगति से करते थे, अक्सर मित्रों के कन्धे पकड़कर हल्के ढंग से झकझोर बेते थे, जिससे यदि कहीं विन्नता या उपासक भाव भूत सवार हो, तो तुरन्त उतर जाय। रहा-सहा अवसाद उनके ठहाकों से दूर हो जाता था।”^१

वास्तव में प्रसादजी के स्वस्थ शारीरिक गठन और उनके निश्छल व्यवहार में अद्भुत आकर्षण था। प्रथम भेंट होने पर भी आगन्तुक उनके प्रति समर्पित हो जाता था। प्रसिद्ध कवयित्री महादेवी वर्मा ने जब उनसे प्रथम बार भेंट की तब उनके मन पर भी प्रसादजी के सौजन्य का अमिट प्रभाव पड़ा था। महादेवीजी के ये उद्गार प्रसादजी का कितना सही रूप प्रस्तुत करते हैं—

“न अधिक ऊँचा न नाटा, मझौला कद, न दुर्बल न स्थूल, छरहरा शरीर, गौर वर्ण, माया ऊँचा और प्रशस्त, धातु न बहुत घने न विरल, कुछ भूरापन लिये काले, चौड़ाई लिये भुल, भुल की तुलना में कुछ हल्की सूडोल नासिका, आँखों में उज्ज्वल दोषि, ओठों पर अनायास आनेवाली बहुत स्वच्छ हँसी, सफ़ेद छावी का कुरता। उनकी उपस्थिति में झूठे एक उज्ज्वल स्वच्छता की घेसी ही अनुभूति हुई जैसी उस कमरे में सम्भव है जो सफ़ेद रंग से पुता और सफ़ेद फूलों से सजा हो।”^२

१. जयशंकर प्रसाद, पृष्ठ २२-२३

२. पय के साथी, पृष्ठ ६१

प्रसादजी को पाव-बला में भी विशेष रुचि थी। वे अपने मित्रों के लिए स्वयं भोजन तैयार करके आनन्द का अनुभव करते थे और मित्रों द्वारा उसकी प्रशंसा सुन कर फूले न मनाते थे। भटर, गोभी व आलू की सब्जी और धूरमे के लड्डू बनाने में तो उन्हें बमाल हासिल था।^१ स्वाद में नवीनता लाने के लिए वे दो-तीन चीजों का सम्मिश्रण कर दिया करते थे। राम कृष्णदास ने इस सम्बन्ध में लिखा है कि वे जब गन्ने का रस पीते थे तो उसमें स्वाद के लिए आम का बीर भी पिरवा देते थे।^२ इस सम्बन्ध में यह ज्ञातव्य है कि वे आहार की दृष्टि से पूर्णतः सात्त्विक मनोवृत्ति के थे। उन्होंने भोग या ठड ई के प्रतिरिक्त कभी किसी मादक वस्तु का सेवन नहीं किया और उनका परिवार में मासाहार की छूट होने पर भी वे आजीवन शाका-हारी बने रहें।

इसी प्रसंग में प्रसादजी के रसिक व्यवहार की चर्चा कर देना भी उचित होगा। शारीरिक दृष्टि में वे अत्यन्त हृष्ट-मुष्ट थे, वैभवपूर्ण परिवार में उनका जन्म हुआ था और सरल हृदय एवं मधुर वाणी उनकी प्रतिरिक्त विशेषताएँ थी। बचि हृदय होने के कारण वे सौन्दर्य के अनन्य उपासक थे। इस सब का यह परिणाम हुआ कि उनका मन नर्तकियों से परिचय हो गया। बागी में उन दिनों सिद्धेश्वरी वाई की बहुत चर्चा थी। प्रसादजी भी अपने अन्तरंग मित्रों के साथ उनसे मधुर संगीत को सुनते थे।^३ नारियल बाजार की विश्वोरीबाई और भगवती तो उन पर अत्यन्त आग्रह करती थी। कहते हैं कि भगवती तो एक दिन उनके घर पर स्थायी रूप से रहने के लिए ही पहुँच गई थी, जिसे प्रसादजी ने बड़ी बटिनाई से समझाया। इस प्रकार प्रसादजी को रसिक वृत्ति का सहज अनुमान लगाया जा सकता है।

प्रसादजी पूर्ण रूप से आस्तिक थे और शिव की पूजा करने थे। उनका जीवन एक साधक के समान था। वे नियमित रूप से कुछ-न-कुछ अवश्य लिखते थे और पाँच-छ पन्ने ऐतिहासिक-भौगोलिक ग्रन्थों का अध्ययन करते थे। जीवन-पर्यन्त उन्होंने किसी भी पत्र-पत्रिका से पारिधमिक के रूप में कुछ नहीं लिखा। उनकी अतीविक वाक्य-प्रतिभा के कारण 'हिन्दुस्तानी एन्साइक्लोपीडिया' ने पाँच सौ रुपये तथा बागी नागरी प्रचारिणी सभा ने दो सौ रुपये देकर उन्हें पुरस्कृत किया था। विन्नु प्रसादजी ने यह सम्पूर्ण राशि बागी नागरी प्रचारिणी सभा को अपने भाई का स्मारक बनाने के लिए दे दी। उनकी मृत्यु के उपरान्त 'बामावनी' पर भी उन्हें 'मगनाप्रसाद पारितोषिक' प्रदान किया गया।

१. प्रसाद और उनका साहित्य, पृष्ठ ३०

२. नई धारा, अमर फाल्गुन स० २००७, पृष्ठ ३२

३. देगिए, 'प्रसाद का जीवन और साहित्य', पृष्ठ २०

प्रसादजी के अन्तिम दिन अत्यन्त कष्ट से व्यथित हुए। सन् १९६३ में वे डॉ० मोतीचन्द के भाई श्री नारायणचन्द के विवाहोत्सव में सम्मिलित हुए थे। उस अवसर पर दिये गए प्रीति-भोज में उन्हें छाड़ा लगने लगा और वे ज्वर-ग्रस्त हो गए। धीरे-धीरे ज्वर उतरा तो कुछ मास पश्चात् उन्हें खांसी हो गई और साथ ही पेट में दर्द रहने लगा। ऐसी ही अवस्था में अपने पुत्र रत्नशंकर के भ्रमुरोप पर वे लखनऊ में एक प्रदर्शनी देखने गए, किन्तु जब वहाँ से लौटे तो प्रायः उदास रहने लगे। तभी से उन्हें ज्वर भी रहने लगा। जब कई दिन तक ज्वर नहीं उतरा तब उनके कफ की परीक्षा कराई गई जिससे ज्ञात हुआ कि उन्हें राजमहमा हो गया है। डॉक्टरों ने घाघु-परिवर्तन का परामर्श दिया, किन्तु प्रसादजी ने अपनी प्रिय 'काशी' को छोड़ना स्वीकार न किया। ज्वर से मुक्ति पाने के लिए उन्होंने लगभग आठ-नौ मास तक होम्योपैथिक चिकित्सा की, किन्तु इससे विशेष लाभ न हुआ। दो मास तक आयुर्वेदिक औषधियों का सेवन भी किया, किन्तु जब इस चिकित्सा-पद्धति से भी उन्हें लाभ नहीं हुआ तब उन्होंने पुनः होम्योपैथी का आश्रय लिया। इन दिनों प्रायः दिनभर वे शय्या पर लेटे रहते थे। बीमारी के कारण उनका भुक्त कान्तिहीन और शरीर दुर्बल हो गया था। बात करने में भी उन्हें कष्ट होता था। १४ नवम्बर कार्तिक शुक्ल एकादशी को उनकी दशा अधिक बिगड़ गयी तथा खात लेने में भी कष्ट होने लगा। अन्त में समार के अनेक कष्टों को सहने के पश्चात् कार्तिक शुक्ल एकादशी सर्वत् १९६४ (सन् १९३७) को सायंकाल ४-३० बजे ४८ वर्ष की आयु में हिन्दी के उग्रायक प्रसादजी का प्राणान्त हो गया। उनकी शवयात्रा रात्रि को घाट बने प्रारम्भ हुई और पूर्वजों की प्रवानुसार काशी के हरिश्चन्द्र घाट पर उनकी अन्त्येष्टि की गई।

प्रसादजी सच्चे साहित्य-सेवी थे। उन्होंने सदैव निःस्वार्थ भाव से साहित्य की सेवा की। सन् १९४० में उन्हें श्रद्धाञ्जलि अर्पित करने हुए महाप्राण 'निराला' ने ठीक ही कहा था—

“किया मूक को मुखर, लिया कूठ, दिया अधिकतर।
दिया गरल पर किया जाति, साहित्य को धमर ॥”

प्रसाद-साहित्य में उनके व्यक्तित्व की प्रतिच्छाया

कवि के व्यक्तित्वगत जीवन के अन्तर्द्वन्द्वों का उनके काव्य पर स्पष्ट प्रभाव पड़ता है। प्रसादजी के जीवन में आने वाली घटनाओं का प्रभाव भी उनके काव्य में देखा जा सकता है। उनके जीवन की कुछ विशेषताएँ ये हैं—

१. वे शैकोपासक थे।
२. उन्हें अनेक भाषाओं का ज्ञान था।

३. जीवन में उन्हें अनेक सघर्षों का सामना करना पड़ा ।
४. प्रकृति के प्रति उनके मन में अगाध प्रेम था ।
५. नारी को वे अट्ठापूर्ण दृष्टि से देखते थे ।
६. विषम स्थिति में भी अस्त रहना उनकी निजी विशेषता थी ।

शैवोपामव होने के कारण प्रसाद-साहित्य में शैव-दर्शन की अभिव्यक्ति है। 'कामायनी' में इससे दार्शनिक पक्ष का सुन्दर उद्घाटन हुआ है। शैवागम के पारिभाषिक शब्दों को उन्होंने निस्संकोच स्वीकार किया है। 'सहर' की कुछ कविताओं और नाटकों में बौद्ध दर्शन के निराशावाद की छाप भी देखी जा सकती है। सत्कृत के प्रबल पड़ित होने के कारण उन्होंने तत्त्व शब्दों के प्रति अधिक रूचि का परिचय दिया है। ब्रज तथा भरवी-पारसी की शब्दावली भी उनके वाक्य में प्रवीण रूप में उपलब्ध हो जाती है। सघर्षपूर्ण जीवन का प्रभाव अधिकांशतः उनके नाटकों पर पड़ा है। उनमें अनेक वापे सङ्गुप्त, अद्भुत आदि पात्र नाना सघर्षों में से गुजरते हुए ही अभीष्ट पत्र की प्राप्ति कर पाते हैं। 'नरना', 'कानन-कुमुम', 'सहर', 'कामायनी' आदि वाक्य ग्रन्थों तथा अनेक कहानियों में स्थान-स्थान पर प्राकृतिक सौन्दर्य का सुन्दर चित्रण है। नारी के अट्ठापूर्ण व्यक्तित्व का अभिव्यक्ति 'कामायनी' में अत्यन्त सुन्दर एवं हृदयग्राही बन पड़ी है।

युग, कृतित्व और मान्यताएँ

(१) प्रसाद का युग

प्रत्येक साहित्य-खण्डा युगीन वातावरण से प्रभावित रहता है। समकालीन समाज का चित्रण करने के प्रतिरिक्त उस समय की साहित्यिक प्रवृत्तियों की उपेक्षा करने में भी वह असमर्थ रहता है। प्रसादजी की प्रकाशित कृतियों से स्पष्ट है कि उनका रचना-काल लगभग संवत् १९६६ से संवत् १९९२ तक रहा है। उनकी प्रथम कविता संवत् १९६३ में 'भारतेन्दु' मासिक पत्रिका में प्रकाशित हुई थी। संवत् १९६६ में उन्होंने अपने भानजे के माध्यम से 'इन्दु' मासिक का प्रकाशन प्रारम्भ कर-वाया और इसके लिए वे निरन्तर लिखते रहे। 'कामायनी' उनकी अंतिम प्रकाशित कृति है, जो संवत् १९९२ में प्रकाशित हुई थी। इसके प्रकाशन के दो वर्ष पश्चात् संवत् १९९४ में उनका स्वर्गवास हो गया। इस प्रकार व्यावहारिक दृष्टि से प्रसाद जी का रचना-काल संवत् १९६६—१९९२ के मध्य ही रहा है। २६ वर्षों के इस समय में साहित्य के अन्तर्गत दो युगों का प्राधान्य रहा—द्विवेदी युग तथा छायावादी युग। प्रसादजी के काव्य पर इन दोनों युगों की साहित्यिक प्रवृत्तियों का प्रभाव स्वाभाविक था।

प्रसादजी द्वारा काव्य-क्षेत्र में प्रवेश करने के समय यद्यपि द्विवेदी युग (संवत् १९५७-१९७१) प्रारम्भ हो चुका था, तथापि आचार्य द्विवेदी का प्रभाव अभी व्यापक रूप में नहीं फैल सका था। काशी के अनेक साहित्यकार उस समय भी भारतेन्दु-कालीन रचना-शैली और विषय-वस्तु को अपनाते हुए ब्रजभाषा में ही कविता लिख रहे थे। जगन्नाथदास 'रत्नाकर', किशोरीलाल गोस्वामी, द्विज, रवीन्द्र आदि कवियों का नाम इस दृष्टि से उल्लेखनीय है। प्रसादजी भी भारतेन्दुकालीन शैली से प्रभावित हुए, जिसे उनकी प्रारम्भिक कृतियों में अनायास देखा जा सकता है। उदाहरणार्थ—(अ) भारतेन्दुजी के 'रामलीला' चम्पू की भाँति 'प्रसादजी ने 'उर्वशी' व 'वभूवाहन' नामक चम्पू लिखे। (आ) भारतेन्दुजी ने प्रिंस एलबर्ट

के निघन पर शोक-कविता लिखी, प्रसादजी ने भी सप्ताह एडवर्ड नप्लम के स्वर्ग-दास पर 'शोकोच्छ्वास' लिख कर ऐसा ही प्रयास किया। (६) भारतेन्दुजी की 'दूरी छद्मसीता', 'रानी छद्मसीता' आदि की भाँति प्रसादजी ने भी अनेक सपु प्रबन्ध-काव्य लिखे थे—'प्रेम-पथिक', 'वन-मिलन', 'अयोध्या का उद्धार' आदि। (७) भारतेन्दुजी ने 'बकरी विलाप', 'हिन्दी भाषा' आदि अनेक पद्य-निबन्ध लिखे थे। प्रसादजी ने भी २२ पद्य-निबन्ध लिखे, जो 'चित्राधार' में संगृहीत हैं। (८) भारतेन्दुजी के मुक्ताव वृत्ति-सर्वेचो के समान प्रसादजी ने भी 'चित्राधार' के 'मकरन्द बिन्दु' खण्ड में ऐसे ही अनेक मुक्ताव लिखे हैं। इन्हीं साम्यों के कारण डॉ॰ द्वारिकाप्रसाद का यह कथन उचित है कि, "भारतेन्दु का पूरा-पूरा अनुकरण करते हुए प्रसादजी ने अपने प्रारम्भिक साहित्य की सृष्टि की।"

द्विवेदीयुगोन इतिवृत्तात्मक शैली और बौद्धिक भावनाओं का भी प्रसादजी पर न्यूनाधिक प्रभाव पड़ा था। 'बानन-कुसुम', 'वररात्मक', 'महाराणा का महत्व' आदि कृतियाँ इसी युग से प्रभावित हैं। इन सभी में इतिवृत्तात्मक शैली, उपदेश-पूर्ण नैतिक कथन, प्रकृति का आसम्भनात्मक चित्रण तथा बाह्य वस्तुओं का प्राप्ति है। कल्पना की अपेक्षा बौद्धिकता का पुट इनमें अधिक है और प्रकृति-चित्रण में भी प्रायः विवरणात्मकता है।

द्विवेदी युग की नीति-परक एवं इतिवृत्तात्मक काव्य-प्रणाली के विरुद्ध जो प्रतिक्रिया उस समय हुई उसे छायावाद के नाम से अभिहित दिया गया है। छाया-वादी युग का प्रमुख सवत् १९७१ से सवत् १९६२ तक रहा। उपर्युक्त दोनों युगों से प्रभावित रहने पर भी यह निश्चिन्त है कि प्रसादजी का अधिकांश साहित्य छाया-वादी वातावरण में लिखा गया। उनके 'भरना' नामक काव्य-संग्रह से ही 'छायावाद' का प्रवर्तन माना गया है। "भरना" के अतिरिक्त उनके तीन श्रेष्ठ काव्य-ग्रन्थ—'सहर', 'आसू', 'कामायनी'—भी इसी युग की देन हैं। इनमें छायावाद की भाव और शैली-गत सभी विशेषताएँ अनावाम ही खोजी जा सकती हैं। आलोच्य कवि के अनुसार "छान्यात्मकता, सांसारिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उपचार-व्यवस्था के साथ स्वानुभूति की विपुलि छायावाद की विशेषताएँ हैं।"—और उनमें अपने काव्य में अभिव्यक्ति के लिए इन सभी वीधों का उपयोग किया भी है। छाया-वादी काव्यधारा का प्रतिनिधि काव्य होने के कारण 'कामायनी' में तो इनका

१. कामायनी में काव्य, ससृति और दर्शन, पृष्ठ २८

२. "जिन शैली की कविता को हिन्दी साहित्य में आज दिन 'छायावाद' का नाम मिल रहा है, उसका प्रारम्भ प्रत्युत मजह द्वारा ही हुआ था।"

—'भरना' : प्रकाशक का निवेदन

३. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १२८

सर्वोत्कृष्ट संयोजन हुआ है। इस सम्बन्ध में आचार्य शान्तिप्रिय द्विवेदी ने उचित ही कहा है कि “सब मितारकर यह काव्य धर्मेमान छायावाद का उपनिषद् है, पिछले युग के कवित्व का अन्तिम स्तूप है। नवीन युग इसके आगे है।”

(२) प्रसादजी की कृतियाँ

प्रसादजी अपने युग के अत्यन्त प्रतिभावान् साहित्यकार थे। उनकी प्रतिभा बहुमुखी थी। काव्य तथा गद्य के क्षेत्र में प्रचलित प्रायः सभी विधाओं को उन्होंने अपनी कृतियों द्वारा समृद्ध किया। भाव, भाषा और शैली के क्षेत्रों में प्रयोग करते हुए उन्होंने हिन्दी-साहित्य को ‘काव्यायनी’ और ‘चन्द्रगुप्त’ शरीरों की रचनाओं से अलंकृत किया। पृथक्-पृथक् विधाओं की दृष्टि से उनकी सम्पूर्ण उपसन्धि को इस प्रकार विभक्त किया जा सकता है—

(क) मुक्तक कविताएँ—

‘चित्राधार’ (संवत् १९७५), ‘कानन-कुसुम’ (संवत् १९७०), ‘भरता’ (संवत् १९७५) तथा ‘लहर’ (संवत् १९६०) में संकलित कविताएँ।

(ख) प्रबन्धरसक काव्य—

‘प्रेमराज्य’^१ (संवत् १९६६), ‘बन मिलन’^२ (संवत् १९६६), ‘प्रयोध्या का उदार’^३ (संवत् १९६७), ‘शोकोष्णवास’^४ (संवत् १९६७), ‘प्रेम-पथिक’ (संवत् १९७१), ‘महाराणा का महत्त्व’ (संवत् १९७१), ‘मातृ’ (संवत् १९८२), ‘कानायनी’ (संवत् १९६२)

(ग) नाटक—

‘सज्जन’^५ (संवत् १९६७), ‘कल्याणी परिणय’^६ (संवत् १९६६), ‘कहणालय’ (संवत् १९७०), ‘राज्य श्री’ (संवत् १९७१), ‘विजाख’ (संवत् १९७८), ‘प्रजात-गानु’ (संवत् १९७६), ‘जनमेजय का नाग-यज्ञ’ (संवत् १९८३), ‘कामना’ (संवत् १९८३), ‘स्कन्दगुप्त’ (संवत् १९८३), ‘एक घूँट’ (संवत् १९८६), ‘चन्द्रगुप्त’ (संवत् १९८८), ‘ध्रुवस्वामिनी’ (संवत् १९९०)

(घ) कहानी—

‘छाया’ (संवत् १९६६), ‘प्रतिध्वनि’ (संवत् १९८३), ‘आकाशदोष’ (संवत् १९८६), ‘माघी’ (संवत् १९८६), तथा ‘हन्द्रजाल’ (संवत् १९९३) में संकलित कहानियाँ।

१- युग और साहित्य, पृष्ठ २८१

२-३. ये रचनाएँ ‘चित्राधार’ में संकलित हैं

४-७. ये रचनाएँ ‘विजाधार’ में संकलित हैं

(६) उपन्यास—

‘तितली’ (संवत् १९७१), ‘ककास’ (संवत् १९८६), ‘इरावती’ (भूपूरां)

(घ) निबन्ध—

‘वाय्व घोर बना तथा धन्य निबन्ध’ में सकलित छाठ निबन्ध, ‘कामायनी’ एवं नाटकों की भूमिकाओं के रूप में लिखे गए गवेषणात्मक निबन्ध तथा ‘इन्दु’ नामक मासिक पत्रिका में प्रकाशित पाँच निबन्ध ।

(छ) गद्य-गीत—

प्रसादजी ने श्री राधकृष्ण दास की ‘साधना’ से प्रेरित होकर लगभग २०-२५ गद्य-गीत भी लिखे थे, किन्तु बाद में उनमें से कुछ की तो उन्होंने ‘करना’ की कविताओं में भावान्तरित कर दिया तथा शेष अप्रकाशित ही नष्ट कर दिये ।^१

(३) प्रसाद जी का भाष-सौंदर्य

प्रसादजी ने इन वृत्तियों में सामान्यतया जिन भावों को व्यक्त किया है, उन पर विचार कर लेना भी उचित होगा । इनमें उनके जीवन-दर्शन के प्रमुख सूत्रों को हम अनायास ही समझ सकेंगे प्रसादजी आनन्दवादी हैं । वे मानव-मान में समता, भ्रातृत्व, समन्वयशीलता जैसी उदार भावनाएँ देखना चाहते थे । विश्व में व्याप्त आध्यात्मिक मौन्दर्य के उपासक होने के कारण उन्हें सृष्टि के बल-बल में मौन्दर्य की व्याप्ति दिखाई देती है । नियति को उन्होंने विश्व की नियामिका शक्ति माना है और उसे विश्व के समुल्लेख एवं मानव-अनिवार्य के नियमन में सहायक के रूप में प्रतिष्ठित किया है ।

भारतीय सस्कृति और इतिहास के प्रति प्रसादजी के मन में असीम धृष्टा रही है । राष्ट्र से उन्हें अनन्य प्रेम है । भारत की ऐतिहासिकता उन्होंने ऋग्वेद में मानी है और नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित ‘शोणोत्पल स्मारक संग्रह’ ग्रन्थ में इन्द्र की भारत का प्रथम मन्त्राट् घोषित किया है ।

स्पूल वर्णन की अपेक्षा प्रसादजी सूक्ष्म अभिव्यञ्जना के पक्ष में थे । उन्होंने मानव की अन्तःप्रकृति के चित्रण पर अधिक बल दिया है । इसी कारण स्पूल वर्णनों की अपेक्षा उनके वाक्य में अन्तर्द्वन्द्व की प्रधानता है । चरित्र-चित्रण में वे आदर्शवाद के समर्थक रहे हैं । स्वच्छन्दतावादी होने के कारण उन्होंने भावों और शैली के क्षेत्र में अनेक नवीन दिशाएँ उद्घाटित की हैं । प्रतीकात्मकता, सांकेतिकता एवं उपचार-व्यञ्जना उनकी अभिव्यञ्जना शैली के प्रमुख गुण हैं ।

१. देहिण, ‘प्रसाद और उनका साहित्य’ (विनोदभर व्यास), आरम्भिक प्रवेश, पृष्ठ ५

सारंग यह कि प्रसादजी गुग्गुप्ता, गुग्गुप्ता, क्रान्तदर्शी एवं वास्तविक ग्रंथ में अमर साहित्यकार हुए हैं।

(४) काव्य-शिल्प सम्बन्धी मान्यताएँ

आधुनिक हिन्दी काव्य-धारा के प्रबल पोषक कवियों में महाकवि जयशंकर प्रसाद का नाम उल्लेखनीय है। उन्होंने इयत्ता और ईदृक्ता, दोनों ही दृष्टियों से स्वस्य काव्य का प्रणयन किया है। विचारों की अभिव्यज्जना-शैली के सम्बन्ध में प्रायः प्रत्येक कवि की निजी मान्यताएँ होती हैं। उन्हीं के आधार पर वह काव्य-प्रणयन करता है। छायावाद के प्रायः सभी प्रमुख कवियों ने शिल्प-सौन्दर्य के सम्बन्ध में अपनी रचनाओं में रफ़ूट विचार प्रकट किये हैं। प्रसादजी के काव्य में इस प्रकार के सकेत उपलब्ध नहीं हैं, तथापि उनके 'काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध' शीर्षक निबन्ध-संग्रह में प्रकीर्ण रूप से मिलने वाली विचारधारा को क्रमबद्ध रूप में सघनित करके आलोच्य कवि के तद्विषयक विचारों से अवगत हुआ जा सकता है। परिभाषा में सीमित होने पर भी कवि के इन विचारों का निजी महत्त्व है।

प्रसादजी अनुभूति और अभिव्यक्ति को पृथक्-पृथक् देखने के पक्ष में नहीं हैं। उनकी मान्यता है कि यदि कवि में सकल्पात्मक मौखिक अनुभूति का तीव्र आवेग है तो उसकी अभिव्यक्ति निस्सन्देह सुन्दर और समर्थ होगी। 'काव्य और कला' शीर्षक निबन्ध में इस विचार को इन शब्दों में व्यक्त किया गया है—

(अ) 'ध्वजना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम है। क्योंकि सुन्दर अनुभूति का विकास सौन्दर्यपूर्ण होगा ही।'^१

(आ) 'जहाँ आत्मानुभूति की प्रधानता है, वहीं अभिव्यक्ति अपने दोष में पूर्ण हो सकती है। वही कौशल या विशिष्ट पद-रचना-युक्त काव्य-धारी सुन्दर हो सका है।'^२

अभिव्यक्ति को अनुभूति से सहज सम्बद्ध मानकर प्रसादजी ने उसे स्वाभाविक वक्रता से समृद्ध करने पर बल दिया है। यह वक्रता शब्द और अर्थ अर्थात् 'कथन-शैली और कल्पना, दोनों में उत्पन्न की जा सकती है। प्रसादजी इन दोनों में ही वक्रता का समावेश चाहते हैं—'शब्द और अर्थ की यह स्वाभाविक वक्रता विच्छिन्ति, छाया और कान्ति का सृजन करती है। इस वैचित्र्य का सृजन करना विदग्ध कवि का ही काम है।'^३ वक्रोक्ति के पोषक होने पर भी प्रसादजी ने इसका उपयोग उसी अवसर पर करने का परामर्श दिया है जब कवि और उसकी अनुभूति में पूर्ण तादात्म्य की स्थिति आ चुकी हो। अपूर्णा अनुभूति को यदि वक्रतापूर्ण शैली

१. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ ४४

२. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ ४५

३. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १२५

में वर्णित किया जाएगा तो बवि की अभिव्यक्ति अस्पष्ट हो रह जाएगी—“हो सबता है, जहाँ बवि अनुभूति का पूर्ण साक्षात्कार नहीं कर पाया हो, वहाँ अभिव्यक्ति विभ्र-लस हो गयी हो, शब्दों का चुनाव ठीक न हो, हृदय से उसका स्पर्श न होकर मस्तिष्क से ही भेल हो गया हो।”^१ अतः प्रसादजी वक्तव्यमयी बयन-शैली के पक्ष में तो ये, किन्तु केवल उसी स्थिति में जबकि बवि को भावों की पूर्ण अनुभूति हो गयी हो।

यहाँ यह भी ध्यान रखने की बात है कि सम्भवतः वक्तव्य से प्रसादजी का तात्पर्य कुन्तक की वक्तव्य से नहीं था। केवल अलंकार, रीति धरणा वक्तव्य के वाक्य-संग्रहालय में वे कला की सत्ता मानने के पक्ष में नहीं थे। यथा—“कला के प्रति अधिक पक्षपातपूर्ण विचार करने पर यह कोई बह सबता है कि अलंकार, वक्तव्य और रीति और बयानव इत्यादि में कला की सत्ता मान लेनी चाहिए, किन्तु मेरा मत है कि सब समय-असमय को मान्यता और धारणाएँ हैं। प्रतिभा का किसी कौशल-विशेष पर अभी अधिक भुकाय हुआ होगा। इसी अभिव्यक्ति के बाह्य रूप को कला के नाम से वाक्य में पकड़ रखने की साहित्य में प्रथा-सी चल पड़ी है।”^२ अतः वाक्य में वक्तव्य का समावेश करने से आलोच्य बवि का अभिप्राय यही है कि किसी भी प्रकार के विलक्षण बयन से वाक्य में सौन्दर्य-वृद्धि ही जाए। इस विलक्षणता की सृष्टि शब्दों के विदग्ध प्रयोग द्वारा भी की जा सकती है—“शब्दों में भिन्न प्रयोग से एक स्वतंत्र अर्थ उत्पन्न करने की शक्ति है। समीप के शब्द भी उस शब्द-विशेष का नवीन अर्थ छोटाने करने में सहायक होते हैं। भाषा के निर्माण में शब्दों के इस व्यवहार का बहुत हाथ होता है।”^३ इस प्रकार प्रसादजी शब्दों की आत्मा को पहचानने के अनन्तर ही उनका प्रयोग करता है पक्ष में था। शब्द का पूर्ण ज्ञान हो जाने पर अर्थात् स्वतंत्र-विशेष के लिए किसी किसी शब्द अथवा उपादाने किसी विशिष्ट पर्याय के प्रयोग से वाक्य में अर्थ-सौन्दर्य की सृष्टि होती है। प्रसादजी के अनुसार “इसी अर्थ-व्यवहार का साक्षात्कार है कि बवि की वाणी में अभिप्राय से विलक्षण अर्थ साहित्य में मान्य हुए।”^४

प्रसादजी का यह विचार भी था कि यदि बवि अत्यन्त सूक्ष्म भावों को परि-कल्पना करता है और उनकी अभिव्यक्ति के लिए प्रचलित पद-योजना को असफल पाता है तो उसे नवीन शैली तथा शब्द-विन्यास की प्रवृत्ति का पूर्ण अधिकार है। हिन्दी के छायावादी कवियों की यही विशेषता रही है कि उन्होंने अपने आन्तरिक भावों के उद्घाटन के लिए नवीन अभिव्यक्ति प्रणाली का आश्रय लिया था।

१ वाक्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १२८

२ वाक्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ ४४

३ वाक्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १२४

४ वाक्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १२४

‘यथार्थवाद और छायावाद’ शीर्षक निबन्ध में प्रसादजी ने इस प्रवृत्ति का समर्थन निम्नलिखित शब्दों में किया है .

“आम्यन्तर सूक्ष्म भावों की प्रेरणा बाह्य स्फूर्त आकार में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। सूक्ष्म आम्यन्तर भावों के व्यवहार में प्रचलित पदयोजना असफल रही। उनके लिए नवीन शैली, नया वाक्य-विन्यास आवश्यक था। हिन्दी में नवीन शब्दों की भंगिमा स्पृहणीय आम्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगी। × × × × शब्द-विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक सङ्घ उत्पन्न करके सूक्ष्म अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया।”^१

वस्तुतः प्रसादजी नवीन शब्द-विन्यास और शैली की नवभंगिमा को बुरा नहीं मानते थे। उन्होंने तो स्पष्ट शब्दों में प्रतिपादित किया है कि उपर्युक्त विशेषताओं से युक्त “छायावाद किसी भाषा के लिए शाप नहीं हो सकता। भाषा अपने सांस्कृतिक सुधारों के साथ इस पद की ओर अग्रसर होती है। उच्चतम साहित्य का स्वागत करने के लिए।”^२

भावों की स्पष्ट अभिव्यक्ति के लिए प्रसादजी ने प्रतीकों की असंदिग्ध महत्ता को स्वीकार किया है। उनके अनुसार यदि कोई कवि भावों को मूर्त रूप में प्रस्तुत करना चाहता है तो उसे प्रतीकों का अनिवार्य प्रयोग करना पड़ेगा—“सौन्दर्य की अनुभूति के साथ-ही-साथ हम अपने सचेदन को आकार देने के लिए उनका प्रतीक बनाने के लिए याच्य हैं।”^३ प्रतीक-योजना में प्रसादजी सरलता अथवा क्लिष्टता को कोई महत्त्व नहीं देते—मय तो यह है कि वे प्रतीकों को क्लिष्ट मानते ही नहीं। यदि प्रमत्ता विद्वान् है तो उसके लिए कुछ भी दुर्बोध नहीं है। आलोच्य कवि ने इस विचार को महाप्राण ‘निराला’ की ‘गीतिका’ पर सम्मति देते हुए इस प्रकार व्यक्त किया है—“आत्मजन के प्रतीक, उन्हीं के लिए अस्पष्ट होंगे, जिन्होंने यह नहीं समझा है कि रहस्यवादी अनुभूति, युग के अनुसार अपने लिए विभिन्न आधार चुनती है।”^४ मुहावरे-लोकोक्ति के माध्यम से भावों को पुष्ट करने के विषय में भी उनका दृष्टिकोण स्वीकारात्मक था। इस प्रसंग में यद्यपि उनका लिखित मत प्राप्त नहीं है; तथापि ‘कामायनी’ में इनकी बहुसंख्यक योजना इसी तथ्य की पुष्टि करती है। वक्रता, नवीन शब्द-विन्यास, प्रतीक-प्रयोग आदि के कौशल द्वारा अभिव्यञ्जना को समृद्ध बनाने के अतिरिक्त प्रसादजी ने अभिव्यक्ति के लालित्य की ओर भी ध्यान दिया है। उनके अनुसार सगीत में आनन्दाद्य और तल्लीनता की

१. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १२३-१२४

२. वही, पृष्ठ १२७

३. वही, पृष्ठ ३५

४. ‘गीतिका’ में भूमिका से पहले प्रसादजी की सम्मति

मात्रा बहुत अधिक है, इसा कारण "इसका उपयोग काव्य के वाहन-रूप में किया जाता है, जो काव्य की दृष्टि से उपयोगी और प्राथमिक है।" १" किन्तु इसका यह अभिप्राय नहीं है कि प्रसादजी साहित्य के एवान्त उपासक हैं। वास्तविकता तो यह है कि उन्होंने भावना और अभिव्यक्ति के क्षेत्र में कोमलता के साथ-साथ दरपता को भी कवि के लिए आवश्यक माना है। "केवल कोमलता ही कवित्व का मापदण्ड नहीं है" २ वह कर उन्होंने इसी ओर संकेत किया है।

सारांशतः प्रसादजी काव्य की कलात्मक अभिव्यक्ति के पक्ष में थे। छाया-वाद के वे प्रबल समर्थक थे। उसकी धोनीगत विशेषताओं को उन्होंने इन शब्दों में व्यक्त किया है—“ध्वन्यात्मकता, साक्षात्कृतता, सौन्दर्यमय प्रतीक-विधान तथा उप-चार-व्यवस्था के साथ स्वानुभूति को विवृति छायावाद की विशेषताएँ हैं। अपने भीतर से मोती के पानी की तरह घातक स्पर्श कर के भाव-नमर्पण करने वाली अभिव्यक्ति छाया कान्तिमयी होती है।” ३ स्वयं प्रसादजी के काव्य में इन विशेषताओं को उपयुक्त स्थान प्राप्त हुआ है। ध्वनि, साक्षात्कृत वंचित्य, प्रतीकों का सुष्ठु प्रयोग तथा उपचार-व्यवस्था का उनका काव्य में बाहुल्य है। इनसे कवि का अनुभूति-पक्ष दब नहीं गया है, धरन् ओर भी स्पष्ट रूप में उभर कर उपस्थित हुआ है।

प्रसादजी की शैलिक मान्यताएँ सशिष्ट होने पर भी विवेकपुष्ट हैं। मुरखत कवि होने के कारण उन्होंने काव्यालोचन को प्राथमिकता नहीं दी, फिर भी स्पष्ट लेखों में उपलब्ध होने वाली यत्किंचित् सामग्री के आधार पर यह कहा जा सकता है कि उनका काव्यचिन्तन में भ्रान्ति प्रयत्न अविवेक के लिए प्रवृत्त नहीं है। उनकी काव्य-दृष्टि स्थिर तथा सुस्पष्ट थी। हिन्दी-काव्यशास्त्र के विरास में उनका योगदान धिर-भादुत रहेगा। यह सत्य है कि काव्य-शिल्प की उन्होंने प्रत्यक्ष रूप में अधिक आलोचना नहीं की, परन्तु जितनी सामग्री उपलब्ध है उसका महत्व अविलम्बरणीय है। इस सम्बन्ध में डॉ० सुरेशचन्द्र गुप्त का यह मत ठीक ही है कि “उनके प्रतिपादन का एकमात्र अभाव यह है कि उन्होंने काव्य-शिल्प की प्रत्यक्ष आलोचना नहीं की है। X X X यदि उन्होंने इस काव्यांग की स्वतन्त्र सीमासा की होती तो यह निश्चय ही हिन्दी-काव्यशास्त्र के लिए महत्वपूर्ण भूमिका का कार्य करती। तथापि अनुपलब्ध की चिन्ता न कर केवल उपलब्ध की सीमासा करने पर भी यह कहा जा सकता है कि काव्यशास्त्र के क्षेत्र में उनका योगदान अमूल्यपूर्वक है।” ४

१ काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ ४०

२ 'गीतिका' में भूमिका से पहले प्रसादजी की सम्मति

३ काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ १२८

४ प्राधुनिक हिन्दी कवियों के काव्य-सिद्धान्त, पृष्ठ ३६७

काव्य-रचनाएँ

श्री जयशंकर 'प्रसाद' की काव्य-प्रतिभा का विकास उस समय हुआ, जब भारतेन्दु-युग का प्रायः अन्त हो चुका था तथा द्विवेदी-युग का उदय होने वाला था। उस समय एक ओर तो स्वयं भारतेन्दु बाबू ब्रजभाषा को ही पद्य के लिए उपयुक्त मानते थे तथा दूसरी ओर इसके स्थान पर खड़ीबोली को ग्रहण करने पर बल दिया जा रहा था। प्रसादजी ने भी पहले भारतेन्दुयुगीन विचारों से सहमति प्रकट करते हुए ब्रजभाषा को ही काव्य-भाषा के रूप में ग्रहण किया, किन्तु शीघ्र ही उन्होंने विचार किया कि खड़ीबोली को भी ब्रजभाषा के माधुर्य से अनुप्राणित करके काव्य-भाषा के रूप में ग्रहण किया जा सकता है। इसी कारण उन्होंने खड़ीबोली को स्वीकार कर उसी में काव्य-रचना आरम्भ कर दी।

प्रसादजी ने हिन्दी-साहित्य में अनेक काव्य-ग्रन्थों का प्रणयन किया है। काल-क्रम के अनुसार इन्हें हम इस रूप में रख सकते हैं—चित्राधार, कानन-कुसुम, कदलालय, महाराणा का महत्त्व, प्रेम-पथिक, झरना, भाँसू, लहर, कामायनी। प्रस्तुत निबन्ध में हम प्रसादजी की इन्हीं कृतियों का क्रमानुसार अध्ययन करेंगे।

चित्राधार

'चित्राधार' स्वतन्त्र रूप से कोई काव्य-ग्रन्थ न होकर प्रसादजी की किशोर अवस्था में लिखित गद्यात्मक एवं ब्रजभाषा की पद्यात्मक रचनाओं का सग्रह मात्र है। इसमें संगृहीत रचनाएँ प्रायः 'इन्दु' में प्रकाशित हो चुकी थी। इस सग्रह के पाँच भाग हैं। प्रथम भाग में द्विवेदी-युग की इतिवृत्तात्मक कविताओं से प्रभावित होकर लिखी गई 'उर्वशी', 'वन-मिसन', 'प्रेम-राज्य', 'अयोध्या का उद्वार' आदि प्रबन्ध-कविताएँ हैं तथा द्वितीय एवं तृतीय भागों में एकाकी, पौराणिक गद्याएँ, निबन्ध आदि हैं। 'पराग' नामक चौथे भाग में कवि ने प्रकृति को आत्मन्वन-रूप में ग्रहण करते हुए स्वतन्त्र कविताएँ लिखी हैं, जिनसे स्पष्ट है कि कवि के हृदय में प्रकृति-प्रेम आरम्भ से ही विद्यमान था। प्रभात-कुसुम, सन्ध्या तारा, चन्द्रोदय आदि

कविताएँ इस दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय हैं। ये कविताएँ प्रत्यन्त भावपूर्ण एवं चित्ताकर्षक हैं। अन्तिम भाग 'मकरन्द-विन्दु' में समस्या-पूर्ति के ढंग के कवित्तों, सर्वप्रथम पद्यों का सज्जन किया गया है। इनमें से कुछ में प्रकृति-वर्णन है, कतिपय अंगार-भक्षित हैं और शेष में भक्तिपरक भाव व्यक्त हुए हैं। इन सभी कविताओं में प्रसादजी की तीव्र अनुभूति के दर्शन होते हैं तथा ये कवि के प्रारम्भिक विकास की स्पष्ट रूप में प्रस्तुत करने में सहायक हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि प्रसादजी इस ग्रन्थ की भाषा के लिए भारनेन्दु हरिश्चन्द्र और पं० श्रीधर पाठक के श्रेणी हैं। उनके काव्यों की भाषा के अनुकूल ही 'विद्याधार' में भी ब्रज एवं सङ्घोषोली मिश्रित सरल भाषा का प्रयोग किया गया है। कवि की प्रारम्भिक रचनाएँ होने के कारण ये कविताएँ अधिवाशतः इतिवृत्तात्मक हैं और इनमें भावों की गम्भीरता अथवा क्लेशमय अभिव्यञ्जना का प्रौढ़ रूप नहीं मिलता।

कानन-मुमुक्षु

'कानन-मुमुक्षु' में प्रसादजी की सम्भव १९६९ से १९७४ तक की स्पष्ट प्रारम्भिक रचनाओं का संग्रह है। इस संग्रह की कविताओं को दो भागों में बाँटा जा सकता है—(अ) प्रकृतिपरक कविताएँ, (आ) वर्णनात्मक कविताएँ। प्रकृतिपरक कविताओं में नव वनम, जनक, छायावन, रजनीगन्धा, सरोज, दोनिया आदि विषयों पर लिखी गई कविताएँ उल्लेखनीय हैं, तथा आर्यानात्मक कविताओं में 'चित्रकूट', 'भरत', 'सित्यसौन्दर्य', 'कुरङ्ग', 'वीरबालक', 'श्रीकृष्ण जयन्ती' आदि की गणना की जा सकती है। ये आर्यानात्मक कविताएँ पौराणिक एवं ऐतिहासिक तथ्यों पर आधारित हैं। इस संग्रह में कवि ने कतिपय मौलिक स्थापनाएँ भी की हैं। सौन्दर्य के विषय में एक स्थान पर कहा गया है कि सौन्दर्य वस्तु विज्ञान में न होकर दर्शनो में प्राप्त होता है—'विन्दु प्रिय-दर्शन स्वयम् सौन्दर्यम् है।'।

ये कविताएँ ब्रजभाषा एवं सङ्घोषोली, दोनों में लिखी गई हैं। पाठक को इस संग्रह में माधारण्य एवं उच्च, दोनों कोटि की रचनाएँ प्राप्त होती हैं। भाषा की दृष्टि से इनमें कुछ ऐसी रचनाएँ हैं, जिन में द्विवेदी-शान की प्रकृतियाँ पाई जाती हैं, और कुछ ऐसी हैं जिनमें छायावादी प्रवृत्तियों का जन्म हुआ है। यह ज्ञातम् है कि प्रसादजी के जीवन-काल में ही 'कानन-मुमुक्षु' के तीन संस्करण क्रमशः सन् १९७०, १९७१, १९८६ में प्रकाशित हो चुके थे। प्रारम्भ में इसमें कुछ कविताएँ ब्रजभाषा की भी थी, किन्तु तीसरे संस्करण में केवल सङ्घोषोली की रचनाएँ रची गई और शेष का अन्तर्भाव 'विद्याधार' में कर दिया गया।

अन्त में कहा जा चुका है कि प्रसादजी अपनी प्रारम्भिक रचनाओं में भारनेन्दु हरिश्चन्द्र के प्रभावित रहे हैं। 'कानन-मुमुक्षु' में भी यह प्रभाव रहा है।

भारतेन्दु बाबू की कृति 'मधु-मुकुल' और इसर 'कानन-कुसुम' के समर्पण-मृच्छ में भी भाव व आकार की दृष्टि से अद्भुत साम्य है। देखिए—

'मधु-मुकुल' का समर्पण :

"हृदयवत्सल !

यह मधु-मुकुल तुम्हारे चरण-कमल में समर्पित है, अंगीकार करो। इसमें अनेक प्रकार की कलियाँ हैं, कोई छिपी हुई सुगन्ध लिये, किन्तु प्रेम-मुवास के प्रति-रिक्त और किसी गद्य का लेश नहीं। तुम्हारे कोमल चरणों में यह कलियाँ कहीं गड़ न जायें, यही सन्देह है। तथापि तुम्हारे बाग के फूल तुम्हें छोड़ और कौन अंगी-कार कर सकता है, इससे तुम्हीं को समर्पित हैं।

तुम्हारा—

हरिमचन्द्र"

'कानन-कुसुम' का समर्पण

"प्रियतम !

जो उद्यान से चुन-चुन कर हार बनाकर पहनते हैं, उन्हें 'कानन-कुसुम' क्या प्रानन्द देंगे ? यह तुम्हारे लिए है। इसमें रंगीन और सादे, सुगन्ध वाले और निर्गन्ध, मकरन्द से भरे हुए, पराग में लिपटे हुए, सभी तरह के कुसुम हैं। असंयत भाव से एकत्र किये गए हैं। भला ऐसी वस्तु को तुम न ग्रहण करोगे तो कौन करेगा ?

तुम्हारा—

"प्रसाद"

कल्याणलक्ष्मी

'कल्याणलक्ष्मी' (सन् १९१३) अरिल्ल नामक तुकाग्रहोम मानिक छत्र में लिखा गया हिन्दी का सर्वप्रथम भावनाट्य है और इसमें प्रसादजी की स्वच्छन्द मनोवृत्ति के दर्शन होते हैं। विषयामित्र और हरिमचन्द्र सम्बन्धी कथा का आधार लेकर यहाँ में होने वाली तर-बलि के विरुद्ध भूला प्रदर्शित करने के लिए इसमें धर्म के नाम पर होने वाले अत्याचारों की कटु आलोचना की गई है। इसकी भाषा अपेक्षाकृत प्राजल है तथा इसमें गीतात्मकता के अतिरिक्त नाटकीयता को भी सुरक्षित रखा गया है। इसका विभाजन पाँच दृश्यों में किया गया है। पात्रों के संवाद-वाक्यों में सजीवता व गति है तथा प्रकृति की चित्रा में आवात्मकता का दर्शन होते हैं। और भी समग्र रूप से इस कृति में नाटकीय गुणों का प्रभाव रहा है।

‘वरणाक्षय’ का प्रकाशन सर्वप्रथम सन् १९१३ में प्रसाद जी ने अपनी पत्रिका ‘इन्दु’ में किया था। तदुपरान्त इसे ‘चित्राधार’ के प्रथम सस्करण में सम्मिलित किया गया और पुनः सन् १९२८ में इसे स्वतन्त्र ग्रन्थ के रूप में प्रकाशित किया गया।

महाराणा का महत्त्व

यह ऐतिहासिक कथा-काव्य सर्वप्रथम सन् १९१४ में ‘इन्दु’ में प्रकाशित हुआ था। इनके उपरान्त इसे ‘चित्राधार’ में सम्मिलित किया गया और सन् १९२८ में स्वतन्त्र कृति के रूप में इसका प्रकाशन कर दिया गया। ‘वरणाक्षय’ के समान यह सङ्घ-काव्य भी अग्र्यानुष्ठानहीन है और अरिस्तु छन्द में लिखा गया है। इसका कथानक पाँच नाटकीय दृश्यों में विभाजित है। दृश्य-परिवर्तन का संकेत ‘~’ चिह्न द्वारा किया गया है। हमारे एवं तीसरे भागों के प्रारम्भ में प्राकृति-सुषमा के आदर्शक चित्र हैं। यद्यपि ‘प्रसाद’ अपने कोमल प्रकृति-चित्रण के लिए विख्यात हैं, तथापि इसमें कामाग्रणी की भाँति प्रकृति के भीषण रूप को भी ग्रहण किया है—

“प्रबल प्रभजन बेगपूर्ण था चल रहा।

हरे-हरे हम-दल को खूब सयेकता।”

भाषा एवं भावों का निर्याय प्रवाह ही इस सङ्घ-काव्य की विशेषता है। इतिवृत्तात्मक संज्ञा में लिखी गई इस छोटी-सी रचना में नवीन उपमाओं का भी सुन्दर प्रयोग किया गया है। राजपूतों के आगमन को सूँ के समान कह कर कवि ने इसी ओर संकेत किया है—“सूँ समान बुद्ध राजपूत भी आ गये।” ‘महाराणा का महत्त्व’ की रचना करने समय प्रसादजी का मूल उद्देश्य भारतीय शौर्य एवं देश-प्रेम के प्रतीक महाराणा प्रताप की महत्ता का प्रतिपादन करना रहा है। अपने उद्देश्य में वे पूर्णरूपेण सफल रहे हैं। एवं विदेशी के मुँह से प्रताप का यशोगान करा कर इसी उद्देश्य की पूर्ति भी गई है—

“सच्चा सायब है सपूत निज देश का,

मुक्त पवन में पता हुआ वह खोर है।”

इसी प्रकार धरावती की घाटी में युद्ध के समय महाराणा प्रताप के मैनिर्शों द्वारा यन्त्री बनाई गई बेगम की सम्मानपूर्वक नवाय साहब के पास भिजवा देने के प्रसंग का निरूपण करने भी महाराणा प्रताप की उदारभावना का प्रतिपादन किया गया है।

प्रेम-पथिक

इस प्रेमव्याप्तक सङ्घकाव्य की रचना सन् १९१५ में ब्रजभाषा में हुई थी। उस समय हमें १३६ पंक्तियाँ थी, जिनमें कुछ समय पश्चात् इसे सहीवोली में

परिवर्तित एवं परिवर्धित कर दिया गया। मूल 'प्रेम-पथिक' में कवि ने नायक-नायिका के रूप में किशोर और चमेली नाम लिए थे, किन्तु सड़ीवोली वाले सस्करण में ये नाम हटा कर सामान्य रूप में प्रेम-पथ का वर्णन किया गया है। 'प्रेम-पथिक' की वर्तमान प्रति में २७० पंक्तियाँ हैं, जिनमें प्रेम का महत्त्व एवं गूढ़ व्याख्या की गई है। प्रेम की व्याख्या करने हुए कवि ने कहा है—

“पथिक प्रेम की राह अनोखी भूल-भूल कर चलता है।

घनो छाँह है जो ऊपर तो नीचे काँटे बिछे हुए।

प्रेम-पथ में स्वार्थ और कामना हवन करना होगा।

सब तुम प्रियतम स्वर्ग-विहारी होने का फल पाओगे।”

भाव-विकास की दृष्टि से 'प्रेम-पथिक' कवि के श्रेष्ठ काव्यों में गिना जाता है। इसकी कथा प्रभावपूर्ण एवं आकर्षक है जिसमें प्रेम, सेवा एवं त्याग के भावसं चित्र हैं। यहाँ प्रेम को कवि ने विराट् रूप में ग्रहण करने हुए उसे विश्व-प्रेम का प्रतीक माना है। इस प्रकार इस कृति में विश्व को प्रियतम ईश्वरमय और ईश्वर को प्रेम और सौन्दर्यमय माना गया है।

सुकान्तहीन मात्रिक छन्द का प्रयोग करते हुए इस काव्य में प्रसादजी ने अमूर्त एवं सर्वथा नवीन उपमानों की कल्पना की है—“कैला था उत्सास सदृश आलोक।” भाषा-माधुर्य की दृष्टि से भी 'प्रेम-पथिक' पूर्ववर्ती कृतियों की अपेक्षा सफल है। कलात्मकता, प्रवाह, माधुर्य और सर्गीरतात्मकता उसके विशेष गुण हैं।

भरना

'भरना' में प्रसादजी की सन् १९१६ से सन् १९१९ तक की रचनाएँ हैं जिनमें उन्होंने स्थूल की अपेक्षा सूक्ष्म भावों को प्रकट किया है। इसका प्रथम संस्करण सन् १९७५ में प्रकाशित किया गया था। उस समय इसमें केवल २५ कविताएँ थी। कालान्तर में इसमें ३५ कविताएँ रखी गई और सन् १९८४ में तृतीय संस्करण में इसकी कविताओं की कुल संख्या ५५ कर दी गई। इतिवृत्तात्मकता से हटकर इस सग्रह में प्रथम बार साक्षात्क एवं प्रतीकात्मक शैली में मनोभावों की स्वतन्त्र अभिव्यक्ति प्राप्त हुई है। सूक्ष्म भावों की स्वीकृति के कारण हिन्दी में छायावाद का प्रारम्भ इसी कृति से माना गया है। इस सम्बन्ध में आलोच्य पुस्तक के प्रकाशक का वक्तव्य द्रष्टव्य है—“जिस शैली की कविता को हिन्दी में आज दिन छायावाद का नाम मिल रहा है, उसका प्रारम्भ प्रस्तुत संग्रह द्वारा ही हुआ था।” 'भरना' शब्द प्रकृति का प्रतीक है। किन्तु इस सग्रह में प्राकृतिक सुषमा का चित्रण करने वाली कविताएँ

अधिक नहीं हैं। 'पायम-प्रभात' इस प्रकार की कविताओं में विशेष उल्लेख है, जिसमें कवि ने प्रकृति का मानवीकरण किया है—

“रजनी के रञ्जक उपकरण बितर मये,
घूँघट सोल उपा ने झाँका और फिर—
अरुण प्रपागों से देखा, कुछ हँस पटी।
सगो दृष्टने प्राची प्राणल मे तनी।”

वास्तव में प्रकृति-चित्रण की अपेक्षा कवि प्रेम, विरह एवं सुख-दुःख की ध्याना में निमग्न है। इसका कारण सम्भवतः यह है कि कवि ने इसे जीवन-काल में लिखा है, जिस समय उसका मन स्थिर नहीं होना। प्रसादजी ने स्वयं अपनी दुर्बलता की 'मध्यस्थित' शीर्षक कविता में इस प्रकार स्वीकार किया है—

“करता हूँ जब कभी प्रार्थना कर सकलित विचार,
तभी कामना के नूपुर की हो जाती शंकार।”

'भरना' में श्लेष्ठ और साधारण, दोनों प्रकार की रचनाएँ हैं। 'विरह', 'बिगारा हुआ प्रेम', 'विषाद', 'बालू की बेला' आदि उच्चकोटि की काव्य-रचनाओं के अन्तर्गत आती हैं। श्यामावादी काव्य की प्रारम्भिक कृति होने पर भी इस संग्रह में उसकी भाव एवं शैली-गत सभी विशेषताएँ उपलब्ध हैं। प्रकृति का मनोरम एवं मानवीकृत रूप, अनन्य मना की ओर सवेत, शृंगार की अभिव्यक्ति, साक्षात्कार एवं प्रतीकालम्ब मधुर शब्दावली आदि इनकी प्रायः सभी कविताओं में सहज उपलब्ध हैं।

आँसू

'आँसू' प्रसादजी का प्रौढावस्था में लिखा गया आत्माभिव्यक्त्यात्मक विरह-काव्य है। इसमें उन्होंने आँसू के भाष्य से अपनी वेदना को प्रकट करते हुए विप्रसन्न शृंगार का प्रयोग किया है। इसका प्रथम प्रकाशन सन् १९२५ में हुआ था, किन्तु इन्दुनाम्मा में बुद्धि और उनके क्रम में परिवर्तन करने के उपरान्त सन् १९३२ में इसका द्वितीय संस्करण प्रकाशित हुआ। प्रथम संस्करण में केवल २५२ पंक्तियाँ थी, जो बाद में ३८० कर दी गईं। कुछ आलोचक 'आँसू' के लौकिक प्रेम से सम्बन्ध रखने वाले कथानक को आध्यात्मिक धारणा रहस्यवाद की सज्ञा प्रदान करना चाहते हैं। उनके अनुसार इस काव्य में ईश्वर की ही सम्बोधित किया गया है। किन्तु इसमें यथ-तन्त्र प्रयुक्त 'महामिलन', 'मज्जात प्रियतम' आदि शब्दों के कारण ही 'आँसू' को रहस्यवादी भावनाओं के व्यञ्जन में नहीं बाँधा जा सकता। वास्तव

में कवि ने 'भरना' में जिस प्रेम-पात्र के दर्शन किये थे—

“निर्वैय होकर अपने प्रति, अपने को तुमको हीय दिया ।

प्रेम नहीं कहला करने को, लग भर तुमने समय दिया ।”

उसी के विद्योग में उसने इस सफल गीति-काव्य की रचना की है। 'श्रीसू' अपने मूल रूप में लौकिक प्रेम का उद्घाटन करता है, किन्तु इसके द्वितीय संस्करण में इस लौकिक प्रेम को आध्यात्मिक बनाने का प्रयत्न किया गया है। निम्नांकित उद्धरण इसके प्रमाण-स्वरूप उपस्थित किया जा सकता है—

“शशि मुख पर झूँघट डाले, अँचल में दोप छिपाए ।”

इस पंक्ति में 'अचल' नारी-शृंगार का द्योतक है, किन्तु इसे आध्यात्मिकता प्रदान करने के लिए द्वितीय संस्करण में 'अन्तर में' करना पड़ा। इस प्रकार इसमें उन्होंने अपने लौकिक प्रेम का ही उद्घाटन किया है। प्रेमी-प्रेमिका के प्रणय-व्यापार का चित्राकन करने वाला निम्नांकित पद इसका प्रमाण है—

“विररम्भ कुम्भ की अदिस, निरवास मलय के श्रोते ।

मूल-चन्द्र चाँदनी जल से, मैं उठता धा मुँह धो के ।”

'श्रीसू' में प्रतीकों का भी प्रचुर मात्रा में प्रयोग किया गया है। प्रतीक-विधान ही उसके रूपकत्व का भार वहन करता है। इसके अधिकांश प्रतीक प्रकृति से लिए गए हैं। अंभा, विद्युत्, नीरदमला आदि प्रतीकात्मक शब्द इसी और संकेत करते हैं, जिन्हें कवि ने वेदना के प्रतीक-स्वरूप ग्रहण किया है। मानव-जीवन के लिए 'प्यासी' को प्रतीक मानकर प्रसादजी ने कितनी सुन्दरतापूर्वक उनका प्रयोग किया है—

“मानस का सब रस पी कर, खुदका ही तुमने प्यासी ।”

प्रसादजी की यह काव्य-कृति इतनी प्रसिद्ध हुई कि इसकी शैली से प्रभावित होकर श्री अग्रज उपाध्याय ने इसमें प्रयुक्त छन्द की 'श्रीसू छन्द' का नवीन नाम ही दे दिया।^१ 'श्रीसू' की रचना-शैली प्रसादजी की पूर्ववर्ती कृतियों की प्रेरणा काफी प्रौढ़ है और छायावादी शैली का प्रतिनिधित्व इनमें सफलतापूर्वक हुआ है। कवि का प्रेम इन कृति में धीरे-धीरे दार्शनिक रूप ग्रहण कर लेता है, इस कारण यह ग्रन्थ आलोचान्त रहस्यात्मकता के आवरण से प्राच्छादित है।

१. भरना, पृष्ठ ३०

२. नवीन पिंगल (प्रथम संस्करण), पृष्ठ १४४

सहर

‘सहर’ मानव-हृदय में उठने वाली मानसिक तरंगों का प्रतीक है। सन् १९६० में प्रकाशित यह काव्यकृति स्वतन्त्र प्रबन्धात्मक रचना न होकर कवि की प्रेम और जीवन पर लिखी गई कविताओं का संग्रह है। प्रेम और जीवन के प्रतिरिक्त इन कविताओं में प्रसादजी न सौन्दर्य, प्राकृतिक शोभा, विरह, दार्शनिक चिन्तन तथा रहस्यपूर्ण मिलन का भी भावपूर्ण चित्रण किया है। प्रौढावस्था में लिखी जाने के कारण यह सर्वगुण-सम्पन्न कृति है। अन्तिम चार वर्णनात्मक कविताओं को छोड़ कर शेष सभी कविताएँ प्रगीतात्मक हैं। बौद्ध-दर्शन का प्रभाव भी प्रसादजी की कृतियों में मिलता है। प्रस्तुत संग्रह भी इसका अपवाद नहीं है। ‘अशोक की चिन्ता’, ‘मरी दरवाजा की शान्त बहार’, ‘जगतों की मंगलमयी उषा धन’ आदि कविताओं में इसे देखा जा सकता है। देश-प्रेम तथा ऐतिहासिक तथ्यों के उद्घाटन की ओर भी प्रसादजी की रुचि रही है। इस कृति में ‘शेरसह का शत्रु-अमर्षण’, ‘पेगोला की प्रतिध्वनि’ तथा ‘प्रलय की छाया’ शीर्षक रचनाएँ इसी प्रकार की हैं।

प्रस्तुत संग्रह की कुछ कविताएँ कवि के व्यक्तिगत जीवन पर भी प्रकाश डालती हैं। ‘माह रे वह अधीर जीवन’, ‘तुम्हारी छाँवों का खचन’, ‘वे कुछ दिन बितने सुन्दर थे’ आदि कविताएँ इसी वर्ग की हैं। प्रेमचन्द के निमग्नता पर ‘हर्म’ का आत्मकथात्मक में भेजी गई इसी प्रकार की स्वपरक निम्नलिखित रचना में यह स्पष्ट है कि उन्होंने किसी से प्रेम किया था, किन्तु उसमें वे सफल न हो सके—

“मिला कहीं वह सख्त जिमका मैं स्वप्न देखकर जाग गया।
आतिथन में आते आते, भूसखा कर जो भाग गया।”

इस संग्रह की कविताओं में प्रसादजी ने कही तो प्रकृति का सरल एवं आत्म-स्वन रूप में वर्णन किया है तथा कही प्रकृति के भाष्य से जीवन-भरण के रहस्य को सरल रूप में प्रस्तुत किया है। यथा—

“मिलने पलते जब दो बन, आश्चर्यसमय घुम्बन बन।
दस के नस नस में बह जाती, लघु लघु धारा सुन्दर।”

‘सहर’ में कुल ३३ कविताएँ संगृहीत हैं, जिनमें अन्तिम चार कविताओं (अशोक की चिन्ता, शेरसह का शत्रु-अमर्षण, पेगोला की प्रतिध्वनि, प्रलय की छाया) को छोड़कर शेष प्रगीतात्मक हैं। मुक्तक प्रगीत की सभी विशेषताएँ उनमें पायी जाती हैं। अन्तिम चारों कविताएँ कवि की प्रबन्ध-पटुता की निदर्शन हैं, जो ऐतिहासिक कथानक के महज विवाम, कथोपकथन की खराब एवं उक्ति-धमत्वार के कारण प्रमाणा को प्रभावित करती हैं।

कामायनी

‘कामायनी’ कवि की अन्तिम काव्य-कृति है। यह चिन्ता, भाषा, श्रद्धा, काम, वासना, सज्जा, कर्म, ईर्ष्या, इडा, स्वप्न, सघर्ष, निर्वेद, दर्शन, रहस्य तथा आनन्द शीर्षक पन्द्रह सर्गों में विभक्त एक महाकाव्य है, जिसे प्रसादजी सन् १९८५ से १९९२ तक सात वर्षों की अनथक साधना के बाद पूर्ण कर सके थे। इसकी कथा-वस्तु का मूल स्रोत पुराण हैं तथा इसमें आदिपुरुष मनु द्वारा सृष्टि के जन्म का इतिहास चित्रित किया गया है। ‘कामायनी’ की एक विशेषता यह है कि इसमें प्रकृति-चित्रण को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त हुआ है। प्रलय के समय समुद्र की भयंकरता तथा उसकी लहरों की भीषणता का जैसा चित्रण इस महाकाव्य में किया गया है, वह हिन्दी-काव्य में अनुपलब्ध है। प्रकृति का मानवीकरण भी द्रष्टव्य है—

“मिथु-सैन पर धरा बधू भव, तनिक संकुचित बँठी-सी,
प्रलय निशा की हसचल स्मृति में, मान किए-सी पैंठी-सी।”

मूर्त उपमेयों के लिए अमूर्त एवं सर्वथा नवीन उपमान प्रस्तुत करने की भी प्रसादजी में विशेष प्रतिभा है। ‘लहर’, ‘महाराणा का महत्व’ आदि की भाँति ‘कामायनी’ में भी उनकी इस प्रतिभा के अपेक्षाकृत विकसित रूप में दर्शन होते हैं। एक सुन्दर उदाहरण द्रष्टव्य है—“बिसरी भलकें ज्यों लक जान।” ‘कामायनी’ में प्रसादजी ने नारी को श्रद्धामयी शक्ति के रूप में स्वीकार किया है—

“भारी ! सुम केवल श्रद्धा हो, विश्वास रजत तप पग तल में।

पीयूष छोट-सी बहा करो, जीवन के सुन्दर समतल में।”

वास्तव में ‘बुद्धि के प्राधिन्य से पीड़ित हमारे युग को, प्रसाद का सबसे महत्वपूर्ण दान ‘कामायनी’ है—अपने काव्य-सौन्दर्य के कारण भी और अपने समन्वयात्मक जीवन-दर्शन के कारण भी।”

उपसंहार

प्रसादजी की काव्य-कृतियों का सामूहिक रूप से अध्ययन करने पर ज्ञात होता है कि वे परिवर्तनवादी विचारधारा के कवि थे। उन्होंने काव्य के क्षेत्र में ग्रहण की जानेवाली प्रजभाषा को शीघ्र ही त्याग कर खड़ीबोली में काव्य-रचना प्रारम्भ की। भाषा के अतिरिक्त उन्होंने सर्वथा आदि प्राचीन छन्दों के स्थान पर अन्त्यानु-प्रासहीन मात्रिक एवं मुक्तक दोनों प्रकार के छन्दों का प्रचलन किया तथा वे स्थूल की अपेक्षा सूक्ष्म भावों को अभिव्यक्ति प्रदान करने की ओर उन्मुख रहे। अपनी प्रतिभा के चल पर उन्होंने हिन्दी-काव्य में जिन नई शैलियों को जन्म दिया है वे साहित्य में अग्रगण्य हैं। हिन्दी-साहित्य के ऐतिहासिक विकास-क्रम में उनका स्थायी योग रहेगा।

‘कामायनी’ का कथा-सार

प्रसादजी प्राचीन भारतीय सस्कृति के समस्त सारयाता हो नहीं थे वरन् उनके प्रति उनकी अपूर्व निष्ठा थी। अपनी सभी कृतियों में उन्होंने तत्सम्बन्धी विषयों को लेकर एक बार पुनः विगत को साकार रूप प्रदान करने का सफल प्रयास किया है। ‘कामायनी’ में भी उन्होंने मनु की बहुश्रुत, पौराणिक कथा को आधार बना कर इतिहास के साथ रूपक का सफल समुष्फन कर, उसके माध्यम से मानव-सृष्टि का सर्वांगीण इतिहास प्रस्तुत किया है। सस्कृति के सन्-प्रसत् पक्षा का पूर्ण विवेचन तथा मानव-मन की विभिन्न कृतियों के प्रमिष विकास का सत्या-जोसा प्रस्तुत करने के अनिवार्य तत्पुगीन राजनीति एवं समाज की ओर भी सदैव किया है तथा धन्य में कवि ने समरसता की महत्ता प्रतिपादित की है। इस गूढ़-गम्भीर प्रतिपाद के कारण ही ‘कामायनी’ का कथानक विचित्र जटिल प्रतीत होता है।

‘कामायनी’ एक महाकाव्य है, अतः इसकी कथा भी व्यापक तथा विस्तृत है। कवि ने उसे १५ सर्गों में विभक्त किया है। प्रत्येक सर्ग में मानव-मन की एक विशेष कृति का आवलन है और उसी के आधार पर जबत सर्ग का नामकरण भी किया गया है।

(१) चिन्ता

‘कामायनी’ का प्रारम्भ ‘चिन्ता’ नामक सर्ग से होता है। भयंकर जलप्लावन के बाद आदिपुरुष मनु हिमालय के ‘उत्तुग शिखर’ पर ‘शिला की शीतल छाँह’ में बैठे ‘भीमे नयनों’ से ‘प्रसन्न प्रवाह’ का निरोधण करते हुए देवताओं के विषय ऐश्वर्य-विशालपूर्ण जीवन पर विचार करते हैं। समस्त देव-ममृति विनष्ट हो चुकी है। मनु की नीचा महामत्स्य ने प्रबल जपेटे द्वारा हिमालय के इस शिखर पर आ टकराई, अतः वे जलप्लावन के विध्वंसकारी दृश्यों के अनेक दशन होने के लिए बच गए।

विनाश के कारणों पर विचार करने पर मनु इसी निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि देवता अपने विनाश का कारण स्वयं थे। यतुन संभव, कीर्ति, दीप्ति, शोभा में

सम्पन्न देवजाति क्रमशः दम्भी, विलासी तथा उच्छृङ्खल हो गई और सुरा-सुन्दरी-साकी में लिप्त रहने लगी। यज्ञो ने पशु-बलि के आधिक्य तथा अत्यधिक सुरा-भोग से क्रोधित प्रकृति ने अपना आक्रोश प्रत्यक्षकारी वृष्टि के रूप में व्यक्त किया। इस जलप्लावन में सम्पूर्ण देवसृष्टि नष्ट हो गई। मनु इसी निष्कर्ष पर पहुँचे कि—

“स्वयं देव ये हम सब, तो फिर
क्यों न विमृशल होती सृष्टि,
भरे भवानक हुई इसी से
कड़ी आपदाओं की वृष्टि।”

वे यह भी समझ गए कि स्वयं को अपर मानना देवताओं का मिथ्या दम्भ या क्योंकि अपरत्व नहीं करना मनु्यु हो सत्य है।

(कवि ने इस सर्ग में मानव-मन में सदैव सुपुष्ट रूप से विद्यमान चिन्ता मनो-भाव की उदय एवं विकास का मनोवैज्ञानिक चित्रण किया है। प्रसादजो द्वारा वर्णित जड़ प्रलय तथा देवताओं के दम्भ की कथा की पुष्टि अन्य धर्मों के ग्रन्थों द्वारा भी होती है। इस सर्ग में कवि का जीवन-दर्शन भी मुखर है जिसकी अभिव्यक्ति उन्होंने मनु के मुख से कराई है।)

(२) आशा :

कुछ समय उपरान्त भीषण जलप्लावन घटने लगा तथा विस्तृत जलसमूह वाष्प-रूप में परिणत होने लगा। प्रभात होने के साथ ही सम्पूर्ण प्रकृति अपनी अनन्त सुषमा के साथ दृष्टिगोचर होने लगी। प्रकृति की विराटता तथा उनकी प्रत्यक्ष सौन्दर्य की देखकर मनु के हृदय में उस असीम अज्ञात शक्ति को जानने की उत्कठा हुई जिसके आदेश से विश्व-देव सविता, पूषा, सोम आदि भी निरन्तर क्रिय-माण रहते हैं तथा अलिल ब्रह्मांड जिसकी सत्ता स्वीकार करता है। प्रकृति का यह नव जागरण उन्हें अपने अस्तित्व के प्रति भी सचेत करता है, जिसे वे पूर्णतः भूल चुके थे। वे उत्तुंग हिमशिखर से उतरकर एक विस्तृत गुफा में अपना निवास-स्थान बनाते हैं तथा अपना जीवन यज्ञ एवं चिन्तन में व्यतीत करने लगते हैं। वे यज्ञ से बचे हुए अन्न को कुछ दूर पर इस उद्देश्य से रख आते थे कि यदि उनके ही समान कोई अन्य प्राणी जीवित हो तो वह अपरिचित भी उक्त अन्न से सुप्त व पोषित हो सके।

एक रात को अकस्मात् निद्रा खुलने पर वे गुफा से बाहर आते हैं। धवत ज्योत्स्ना-स्नात, प्रकृति की रमणीयता उनकी सुपुष्ट बामना को जगा देती है। व्यथित मनु रात्रि से अपनी प्रेयसी का परिचय पाने का अनुरोध करते हैं।

(मानव-मन की आशा-वृत्ति का निरूपण करने के साथ-साथ कवि ने इस

सर्ग में प्रकृति की उस भाव की जन्मदात्री तथा प्रेरक शक्ति स्वीकार किया है। प्रकृति के विभिन्न उपादानों का विवरण कवि ने अत्यंत सजीव व मनोवैज्ञानिक ढंग से किया है। प्रसादजी ने मनु की यज्ञ-कर्म में सीन दिखाकर मानव मात्र की निष्काम कर्म करने की प्रेरणा भी दी है।)

(३) थड़ा :

इस सर्ग का प्रारम्भ थड़ा के आगमन से होता है। निराश और उद्विग्न मनु की सीन बैठे देखकर वह उनका परिचय पूछती है। नील मैथी के चर्म में भय-हँसी, गौर-वर्णों की मद-मद स्मित से युक्त सुन्दरी थड़ा के अनिष्ट सौन्दर्य एवं उमकी मधुरी-मो मधुर वारों को सुनकर मनु पहले तो 'नुटे-से' देखने लगते हैं, तत्पश्चात् अपने की एक उद्भ्रान्त, निराश एवं असफल प्राणी बूढ़कर थड़ा का परिचय पाने की उत्सुकता व्यक्त करते हैं।

थड़ा अपना परिचय देन हुए स्पष्ट करती है कि वह काम की पुत्री है तथा गन्धर्वों के देश में ललित बत्ताओं का अध्ययन करने की इच्छा से आई थी। भरस्नाद् भयकर जलप्लावन से गन्धर्वों के देश के नष्ट हो जाने पर वह एकाकी तथा निर्याम रह गई। मनु द्वारा परहितार्थ रते यत्न के अवशिष्ट धन की देखकर तथा यह अनुमान लगाकर कि अभी 'भूल-हित-रत' कोई व्यक्ति जीवित है, वह उपर का निवर्त्ती। वह मनु में उमकी निराशा और उद्विग्नता का कारण पूछती है और काम की महत्ता बताती हुई उसे मगतशायक तथा थेयस्वर सिद्ध करती है। मुरा-दुःख की जीवन के दो अनिवार्य पक्ष बताकर वह मनु की उन्हें सहर्ष स्वीकार कर निरन्तर प्रगति-पथ पर अग्रसर होने के लिए प्रेरित करती है। मनु की तब भी विचलित तथा द्विविधापन्न देखकर वह उन्हें सहयोग देने की इच्छा व्यक्त करती है तथा समस्त विचरी शक्तियों का समोजन कर पुनः कर्मरत होने के लिए प्रेरणा देती है—

“शक्ति के विस्तारण, जो व्यस्त
विकृत विस्तरे हैं, हो निरपाय;
समान्य उनका बरे समस्त
विजयिनी मानवता हो जाय।”

(महादात्मक शैली में रचित यह सर्ग अपनी नाटकीयता, प्रवाह, प्रोज-स्विता, मार्मिकता तथा सजीवता में अद्वितीय है। थड़ा का रूपचित्रण कवि ने छायावादी शैली में किया है। ‘आभा’ सर्ग में शिव निष्काम कर्म की ओर कवि ने सवर्त किया था उसे हम सर्ग में प्रतिपाद्य के रूप में ग्रहण किया गया है तथा उसकी अनिव्यक्ति थड़ा के मुँह से बरसो है। वस्तुतः कवि का जीवन-दर्शन भी यही है।)

(४) काम :

‘काम’ सर्ग में प्रसादजी ने मानव-भन की मूल प्रवृत्ति—काम—का विवेचन किया है। अनिघा सुन्दरी युवती श्रद्धा द्वारा सहसा किये गए आत्म-समर्पण तथा उसके द्वारा दी गई प्रेरणाओं से चकित, स्तब्ध मनु पुनः एक बार अतीत की ओर सौटते हैं तथा अपनी युवावस्था को भादकता और तज्जन्य मधुरता, निश्चितता एवं स्वच्छदता का स्मरण करते हैं। नक्षत्रों से भरे नील व्योम तथा शीतल ज्योत्स्ना विकीर्ण करते चन्द्र एवं ज्योत्स्ना-स्नात् प्रकृति की सुपमा उनके हृदय में पुनः उल्लसौन्दर्य के नियामक को जानने की जिज्ञासा उत्पन्न करती है। उन्हें नील मेघों में डंकी श्रद्धा नील आचरण में छिपी सौन्दर्य की अक्षय निधि ही प्रतीत होती है। पर अपनी अस्थिरचित्त प्रवृत्ति के कारण मनु श्रद्धा द्वारा किये गए आत्म-समर्पण तथा उसकी प्रेरणाओं के विपरीत प्रवृत्ति मार्ग का अनुसरण न करने का ही सकल्प करते हैं—

“जो कुछ हो, मैं न सम्हलूँगा
इस मधुर भार को जीवन के;
माने दो कितनी घातों हैं
घायाये इस संयम वन के।”

उन्हें तन्द्रा घेर लेती है। स्वप्न में काम, जिसने आरम्भ में रति के साथ देवताओं में प्रवाध वामना की मूर्ष्टि की थी, पर जो अब देव-सत्कृति के बिनासो-परान्त अनग होकर विचरण कर रहा था तथा उनकी प्रगति बनकर उन्मूल्य होना चाहता था, मनु को दिखाई देता है और उन्हें पवित्र, कोमल तथा अतिशय सुन्दरी श्रद्धा को अपनाकर जीवन को पूर्णता प्रदान करने की सम्मति देता है—

“जड़-चेतनता की गाँठ बही
सुलसल है भूल-सुधारों की।
वह शीतलता है शान्तिमयी
जीवन के उष्ण धिवारों की।
उसको पाने की इच्छा हो
तो योग्य बनो.....।”

मनु उससे अक्षयनिधि के समीप पहुँचने की दिशा जानना चाहते हैं पर काम की वह स्वप्नित भूति उन्हें द्विविधा में छोड़कर अन्तर्ध्यान हो जाती है।

(इन सर्ग में कवि ने मनु के हृदय के अन्तर्द्वन्द्व को वाणी-दी है। इसके लिए उन्हें प्रकृति का चित्रण जिस प्रतीकात्मक शैली में करना पड़ा है उसमें छायावादी साक्षरिक्ता, सूक्ष्मता एवं कलात्मकता के दर्शन होते हैं। स्वप्न में मनु के हृदय में

कामवासना का उदय दिखाकर आगे उसके विवास को चित्रित करने के लिए उप-युक्त मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि का निर्माण किया गया है। मानव-मन की इस मूल वृत्ति के उभय पक्षों का चित्रावन करने कवि ने अपनी समन्वयवादी कला-शक्ति का परिचय दिया है।)

(५) वासना :

मनु की प्रवृत्ति मार्ग पर प्रेरित करने श्रद्धा उमर के साथ महयोगी के रूप में निवास करने लगी तथा प्रत्येक कार्य में उसका हाथ बंटाने लगी। परन्तु दोनों व्यक्तिगत रूप से अभी भी परस्पर अनजान हो बने रहे और उनके हृदय एक-दूसरे से अपरिचित। पशु के छीने को दुल्हार से मिलान वाली श्रद्धा को अपने प्रति उदासीन देखकर मनु क्षोभ से भर जात है। श्रद्धा उनके मनोभाव को ताड़ जाती है और अपने मादक स्पर्श से उन्हें पुलकित कर देती है। मनु श्रद्धा से उमर इस दुहरे व्यक्ति का (बाहर से कोमल परन्तु अन्दर से कठोर) रहस्य जानना चाहत है। श्रद्धा उनको शान्त करने के उद्देश्य से प्रकृति का सौन्दर्य दिखाने से जाती है परन्तु वे शान्त होने के स्थान पर और अधिक उत्तेजित हो जाते हैं तथा श्रद्धा से समर्पण करने का मनुरोध करते हैं। नारी-मुलभ सवास से विवश श्रद्धा मनु को समर्पण कर देती है, साथ ही मन की द्विविधा भी व्यवत करती है—

“किन्तु घोली, क्या समर्पण आज का है देव !
 बनेगा फिर बंध नारी हृदय हेतु सदैव ।
 आह मैं दुर्बल, कहो क्या ले सकूँगी दान—
 यह, जिसे उपभोग करने में दिक्कत हो प्रान ?”

(इस सर्ग में कवि ने अत्यन्त नाटकीय ढंग से, प्रकृति की रमणीय पीठिका पर मनु तथा श्रद्धा का मिलन कराया है। सवाद-योजना भाविक, स्वाभाविक तथा सुन्दर है। प्रकृति उद्दीपन के रूप में चित्रित की गई है। अलंकारों के यथोचित प्रयोग में कवि प्रणय के स्वाभाविक एवं मर्मस्पर्शी चित्रावन में सफल रहा है।)

(६) सज्जा :

मनु के समस्त आत्मसमर्पण करने के बाद श्रद्धा का जीवन परिवर्तित हो जाता है। उसके आचरण की स्वच्छदता तथा विचारा की उन्मुक्तता का स्थान सज्जा एवं सरोप की भावना ले लेती है। श्रद्धा स्वयं इस परिवर्तन पर विस्मिता है। छाया मूर्ति के रूप में सज्जा आकर उसे अपना परिचय देती है तथा प्रणय-मार्ग की जटिलता का आभास कराती है। श्रद्धा अपने अपने मन की दुर्बलता बनाती हुई कहती है—

“इस अर्पण में कुछ भी नहीं
 बेवत उत्तम उत्तमता है,

मैं दे दूँ और न फिर कुछ लूँ
इतना ही सरल सत्वता है।”

वह लज्जा से अपने लिए उचित मार्ग-निर्देश का अनुरोध करती है। लज्जा उसे पूर्ण आत्ममर्षण करके मनु के साथ सुखी दाम्पत्य जीवन व्यतीत करने की सम्मति देते हुए बहती है—

“नारी ! तुम केवल थड़ा हो
विश्वास रखत नग पग तब मे;
पीयूष-स्रोत-सी बहा करो
जीवन के सुन्दर सपत्तन में।”

(लज्जा का मानवीकरण करके कवि ने थड़ा व लज्जा के पारस्परिक सवादों के माध्यम से नारी-जीवन का सम्पक् निरूपण किया है। नारी की अन्तर्बुद्धियों के मनोवैज्ञानिक निरूपण में कवि सिद्धहस्त है। माया, भाव, अलंकार सभी दृष्टियों से यह संगं उत्तम है। सम्भवतः इसीलिए इसमें कथा-तत्व की न्यूनता भी खटकने वाली प्रतीत नहीं होती।)

(७) कर्म :

पूर्व वैव-संस्कारों, काम के सदेन तथा थड़ा द्वारा दी गई कर्म की प्रेरणा से मनु यज्ञ करने, भोगपान करने तथा आनन्दोत्सव मनाने में लीन हो गए। प्रलय के प्रकोप से बचे हुए आकुलि और किरात नामक भ्रमुर पुरोहित भी मनु को इसके लिए अधिकाधिक प्रेरित करने लगे तथा स्वयं पुरोहित बनने के लिए तत्पर हो गए। उनकी प्रेरणा पाकर मनु ने न केवल बृहद् यज्ञ का अनुष्ठान किया अपितु थड़ा के पालित पशु का वध भी कर दिया। बलिवेदी के भीषण दृश्य, पशु की मांसिक चीत्कार तथा हिंसा के भयकर तांडव से आहत थड़ा यज्ञ-कर्मों में सहयोग नहीं देती तथा अपनी गुफा में उदास लेटी हुई मनु की इस बर्बरता पर विचार करती रहती है। यज्ञ-कर्म के पूर्ण होने पर मनु पुरोडाश खाकर सोम का पान करते हैं तथा गुफा में जाकर रुठी थड़ा को मनाने का यत्न करते हैं। थड़ा उनके हिंसात्मक कार्यों की आलोचना करती है तथा एकान्त स्वार्थ व आनन्द से ऊपर उठकर उन्हें 'वसुधैव कुटुम्बकम्' का आदर्श अपनाने की सम्मति देती है।

मनु थड़ा को दुखी एवं उद्विग्न देखकर अविष्य में उसके बताए पथ का अनुसरण करने की प्रतिज्ञा करते हैं। तब दोनों भोगरम का पान करते तथा समस्त मनोमालिन्य को भूलकर आनन्दभोग करते हैं।

(कवि ने इस संगं में परदुःखकातरता, उदारता, अहिंसा आदि उत्कृष्ट मानवीय गुणों के विकास पर बल दिया है जिसे हम सामाजिक स्तर पर गांधीदर्शन

तथा धार्मिक धरातल पर वैष्णव धर्म का प्रभाव मान सकते हैं। मनु तथा श्रद्धा के अन्तर्द्वन्द्व का भी सजीव चित्रावन बलि ने किया है। भाषा सजीव, सुगठित, परिपक्व तथा प्रौढ़ है, अलंकार-याजना आकर्षक तथा भावव्यञ्जना मार्मिक है। सवादों की उत्कृष्ट योजना से सर्ग में नाटकीयता की सृष्टि हुई है।)

(८) ईर्ष्या

मनु के अनुरोध पर श्रद्धा ने आत्ममर्पण तो कर दिया परन्तु वह क्षणिक भावावेश ही उसके लिए सदैव का वधन बन गया। वह मनु के साथ एक न टूटने वाले वधन में बँध जाती है। उधर मनु श्रद्धा को दिये गए वचनों को विस्मृत कर सारा समय मृगया में व्यतीत करने लगे। उन्ह ऐसा लगता था कि श्रद्धा उनकी उपेक्षा करती है तथा उनसे उदासीन रहती है, भ्रत उसका निश्चल रूप से किया गया परिहास भी उन्ह अर्चिवर लगता था। एक दिवस मृगया में देर में लौटने पर श्रद्धा उनसे विलम्ब का कारण पूछती है और अपनी गृहस्थी से उदासीन रहने पर उल्लाहना देती है। उत्तेजित मनु श्रद्धा से अपने प्रति उदासीनता का कारण पूछते हैं। वह श्रद्धा से केवल धीज धुनने, ऊन बातें तथा कपड़ा बुनने में व्यस्त रहने का कारण भी पूछते हैं। उत्तर में श्रद्धा उन्ह अपनी गर्भावस्था से अवगत कराने के लिए गुफा के कोने में नवनिर्मित कुटीर तथा नीड़ दिखाता है और अपने भावी शिशु के विषय में सुन्दर वर्णनाएँ करती है। इसी प्रसंग में वह मनुष्य को हिंगा न करने के लिए कहती है—

“अपनी रक्षा करने में जो
धन जाय तुम्हारा वहीं अस्त्र ;
वह तो कुछ समझ सभी हूँ मैं—
हिसब से रक्षा करे अस्त्र ।
पर जो निरीह जीवर भी कुछ
उपकारी होने में समर्थ ,
ये क्यों न जियें, उपयोगी बन
इसका मैं समझ सभी न अर्थ ।”

मनु उससे तर्कों को निराधार मिट्ट करत हैं। वे ईर्ष्यावश भावी शिशु को ही श्रद्धा की अपने प्रति विरक्ति का कारण समझ कर गर्भवती श्रद्धा को छोड़कर चल देते हैं—

“तो चला आज मैं छोड़ यहीं
सचित सखेद-भार-गुज,
मुझको बाँटे हो मिलें धन्य !
हो सफ़स तुम्हें हो बसुम-गुज ।”

श्रद्धा की "रुक जा, सुन ले यो निर्मोही" की कातर पुकार भी उन्हें लौटाने में असफल रहती है।

(इस सर्ग में कवि का उद्देश्य नारी की तुलना में पुरुष की निर्ममता, कठोरता, स्वार्थपरता की प्रकट करना है। जहाँ नारी ममता, त्याग, प्रेम और वात्सल्य की प्रतिमूर्ति है, वहीं पुरुष एकान्त स्वार्थ व सुख की लिप्ता से युक्त निर्मम तथा निष्ठुर प्राणी होता है। मनु अपने इसी स्वार्थ की पूर्ति के लिए श्रद्धा को गर्भवती छोड़कर धले जाते हैं। पिछले सर्ग की भांति ही गांधीवादी दर्शन एवं वैष्णव धर्म के प्रभावस्वरूप कवि ने माहिमा, परदुःखकातरता आदि पर बल दिया है। आदिमानव के जीवन में आने वाले क्रमिक उत्थान का चित्रण भी कवि ने बड़ी कुशलता से किया है। सवाद भागिक होने के साथ ही साथ पात्रों के चरित्र को प्रकाशित करने वाले है।)

(९) इड़ा :

मानसिक उद्विग्नता से ग्रस्त, संघर्षों से जर्जरित मनु एकाकी भटकते हुए सरस्वती नदी के तट पर स्थित देवसंस्कृति के केन्द्र सारस्वत नगर में पहुँचते हैं। परन्तु वह श्रव भीतिक हलचलों से ध्वस्त होकर अपना सारा सौन्दर्य खो बँटा था। मनु को देवताओं के विध्वंस तथा देवासुर सग्राम का स्मरण हो आता है और श्रद्धा का अभाव उनके हृदय में चुभने लगता है। इतने में काम की शाप भरी बाणी उन्हें सुनाई देती है। काम मनु को दभी, स्वार्थी, विश्वासघाती तथा प्रवचक कहकर उन्हें ममता एवं विश्वासमयी श्रद्धा को इस प्रकार छोड़ने पर नाशित करता है। वह उन्हें यावत् जीवन संघर्षग्रस्त रहने और सद्भावना एवं सहानुभूति के लिए तरसते रहने का शाप देता है तथा भविष्यवाणी करता है कि उनके द्वारा स्थापित प्रजातन्त्र अभीष्ट-भूति में सहायक न होकर अनिच्छित कष्ट का कारण बनेगा। मनु उक्त बाणी को सुनकर स्तम्भित रह जाते हैं और भविष्य की आशंकाओं से चिन्ताओं में डूब जाते हैं।

प्रातःकाल होने पर उन्हें अनिघ सुन्दरी तथा बुद्धिमती इड़ा के दर्शन होते हैं। इड़ा बताती है कि वह सारस्वत नगरी की स्वामिनी है तथा उस देश के पुनःनिर्माण हेतु किसी योग्य व्यक्ति की खोज में भटक रही है। वह मनु को आत्मनिर्भर तथा आत्मविश्वासी होने के लिए प्रेरित करती है तथा विज्ञान की सहायता से सारस्वत के उजड़े प्रदेश को वसाने के लिए शासक नियुक्त करती है। इड़ा की प्रेरणामयी बाणी मनु में आत्मविश्वास का संचार करती है और वे भावुकता छोड़कर बोद्धिकता का आश्रय लेते हैं—

“अवलंब छोड़कर औरों का जब बुद्धिवाद को अपनाया,
मैं बड़ा सहज, तो स्वयं बुद्धि को मानो आज यहाँ पाया।

मेरे विकल्प सवल्प बने, जीवन हो हमों की पुनार

मुख साधन का हो खुला द्वार।"

(यह सर्ग मनु के अन्तर्द्वन्द्व से प्रारम्भ होता है। नाम के साथ की योजना द्वारा ब्रह्म ने प्रतिपादित किया है कि मनुष्य की स्वार्थ, दम तथा भ्रम का त्याग कर देना चाहिए तथा भावना एवं बुद्धि के अनुमित स्वरूप को ग्रहण करना चाहिए। नितान्त बौद्धिकता तथा भ्रतिशय चञ्चलानिबद्धता मनु को स्वार्थी तथा निष्ठुर बना देती है। यह सर्ग कलात्मक सौन्दर्य की दृष्टि से भी अपूर्व है। ब्रह्म ने घनाक्षरी जैसे स्तनिमित्त नये छन्दों का प्रयोग किया है। भाषा तथा अक्षरों को छद्म दर्शनीय है। शैली प्रती-कात्मक तथा साक्षरिण है और संवाद भाषिक, भक्षित एवं चरित्र की उद्घाटन करने वाले हैं।)

(१०) स्वप्न

विरहिली श्रद्धा मनु के अभाव में दोषगिष्ठा के समान तिल-तिल जलते हुए अपनी एकाकी मुखा में जीवन व्यतीत करती है। प्रकृति के समस्त उपदान को मयोगावस्था में आह्लादवर्षक के रूप में उसे निजनाशम्भा के दुर्गों का स्मरण कराकर दण्ड करत है। एक दिवस जब श्रद्धा इनका प्रचार खिन्न बँटी थी तब उनका पुत्र कुमार वन से खेल कर लौटना है। श्रद्धा का उन समय मनु की स्मृति हो जाती है। वह कुमार को देर में आने पर उलाहना देती है—

"कहाँ रहा नटखट, तू फिरता अब तक मेरा भाग्य बना।

घरे पिता के प्रतिनिधि, तूने भी सुख दुख तो दिया घना,

बचत तू, बनकर मृग बनकर भरता है चौकड़ी वहीं,

मैं डरती तू रूठ न जाये करती बंसे लुत्ते मना।"

फिर वह अपने पुत्र कुमार के साथ भी जाती है। उन्हीं रात्रि वह स्वप्न देखती है कि मनु इडा के पास है तथा उसके सहयोग से उन्होंने एक ऐसे सुन्दर नगर का निर्माण किया है जो धन-वैभव के साथ ही सम्यक्ता व सत्यता का भी केन्द्र है। स्वप्न में श्रद्धा भी राजनवन के प्रहरीयों की दृष्टि बचाकर उस नगर में प्रवेश करती है और वहाँ की सुख-समृद्धि का अवलोकन करती है। तदनन्तर उसने उन्मत्त मनु को इडा द्वारा दी गई मदिरा का पान करने तथा इडा से प्रणय की निष्ठा माँगने देखा। इडा के सम्मोहक करने पर पाशविक वृत्तियों से उत्तेजित मनु आदेश में आकर इडा के साथ वलात्कार करना चाहते हैं। मनु के इस दुर्मह्वार से सारी देव तथा प्राकृतिक शक्तियाँ क्रुद्ध हो उठीं, शबर का तीसरा नेत्र खुला तथा रूद्र ने अजयव नामक गार्होद चड़ा लिया। सारी सृष्टि अयमीन तथा क्षिप्त हो उठी। सारस्वत नगरी भी ध्वस्त हो कर काँपने लगी तथा सनत्त प्रजा राजद्वार पर आकर एकाग्र हो गई। अयमीन मनु ने राजद्वार बन्द करने की आज्ञा दी और अपने अदनागर में चले गए।

इस भयकर स्वप्न में मनु द्वारा पर-स्त्री के प्रति, अनुराग-प्रदर्शन से अद्वा अपने भविष्य के प्रति शक्ति हो उठी और उसकी पूरी रात्रि चिन्ताओं में कटी।

(परम्परागत उपमानों के माध्यम से कवि ने अद्वा का विरहपूरित जो चित्र खींचा है वह अद्वितीय है। प्रकृति उद्दीपन रूप में चित्रित की गई है। सारस्वत नगरी के वैभव तथा मनु के अनाचार के वर्णन द्वारा कवि ने वैज्ञानिक प्रगति तथा तज्जनित अनैतिकताओं की ओर सकेत किया है। प्रियजन के प्रति मानव-मन में उत्पन्न होने वाली आशंकाओं का भी अत्यंत मनोवैज्ञानिक चित्रण कवि ने किया है।)

(११) संघर्ष :

भौतिक अव्यवस्था से सन्नस्त प्रजा जब राजद्वार पर आती है और उसे शरण के लिए खुला न पाकर बन्द देखती है तब वह क्रोध और अपमान से विद्रोह कर देती है। मनु अपने शयनागार में पड़े विचार कर रहे थे कि मैं प्रजापति हूँ, नियमों का विधायक हूँ, अतः मैं फिर स्वतन्त्र हूँ तथा खूँगा। मैं इडा के सम्मुख आत्ममर्पण नहीं कर सकता—

“अँ फिर बंधनहीन भृश-सीमा उत्तंगधन
करता सतत खलूँगा यह मेरा है दुःख प्रण।
महानाश की सृष्टि बीच जो क्षण हो अपना
चेतनता की तुष्टि बही है फिर सब सपना।”

करवट लेने पर उन्हें इडा अपने सम्मुख खड़ी दिखाई देती है। वह उन्हें समझाती है कि नियामक को तो वैयक्तिक स्वार्थ एवं उच्छृङ्खलता छोड़कर प्रजा के अनुकूल बनना चाहिए अन्यथा वह उनका मार्ग-दर्शन कैसे करेगा। निर्वाधित अधिकार मिलना असंभव है। मनु उसे समस्त वैभव सौदा कर केवल उसका प्रेम पाने की आकांक्षा व्यक्त करते हैं। इडा रुष्ट प्रकृति तथा शरण मांगती क्षुब्ध प्रजा की ओर सकेत करती है तथा अपने द्वारा दी गई सुविधाओं का स्मरण दिला कर प्रकृति न बनने के लिए कहती है। जैसे ही वह शयन-कक्ष से निकलना चाहती है, मनु उसके साथ अतिचार करना चाहते हैं। क्षुब्ध प्रजा सिंहद्वार तोड़कर भीतर घुस आती है। उनका नेतृत्व करने वाले वही असुर-गुरोहित आकृति तथा किलात थे। भयकर संघर्ष होता है। प्रकृति प्रजा का पक्ष ग्रहण करती है। रुद्र के बाण से मनु ग्राहत होकर पराशामी होते हैं। इडा इस भयकर नर-संहार को रोकने में असमर्थ रहती है और सम्पूर्ण सारस्वत नगर युद्ध की विभीषिका से अस्त हो उठता है।

(मनु के अहंकार तथा अनाचार के चित्रण द्वारा कवि ने वैज्ञानिक प्रगति से उत्पन्न विभीषिकाओं तथा अप्टाचार की ओर सकेत किया है। उसने सारस्वत-नगरवासियों को भी वैज्ञानिक यंत्रों के आविष्कार से क्षुब्ध एवं सन्नस्त चित्रित कर स्वमत की पुष्टि की है। राजा और प्रजा के समान अधिकारों की घोषणा द्वारा

उनने साम्यवाद का समर्थन किया है। इडा द्वारा भीषण नर-नहार तथा रक्तपात की रोकने के प्रयत्न में गांधीवादी धर्मिता की भावना सुलभ है।)

(१२) निवेद :

मुझ ने कारण ध्वस्त तथा समृद्धिहीन सारस्वत नगर में गान्धिवरुण बंटी हुई इडा विगत पर विचार करती है। उसे अपने उपकारों के प्रति मनु की धन्यता पर शोभ होता है तथा मनु की आहत अन्धस्या में मूर्च्छित पड़ा देखकर दया भी जाती है। इतने में उसे मलिन बेमनूपा में, वातर स्वर में मनु का पना प्रकटी, थड़ा की वाली मुनाई देती है जो अपने पुत्र कुमार सहित, स्वप्न में मनु की सपने में आहत होता देखकर डूटने आई है। वेदों की तीव्र ज्वाला के आतीक में मूर्च्छित मनु को देखकर थड़ा जानर हो उठती है तथा अपने मधुर स्पर्श से उनकी ध्याना दूर करने का प्रयास करती है। वह कुमार को उसके पिता का परिचय देती है। मनु चेतना आने ही थड़ा को देखकर गद्गद हो जाते हैं तथा अपने दुष्टियों के लिए पश्चात्ताप करने एवं क्षमा-याचना करने हैं। वे इडा तथा सारस्वतप्रदेशवासियों के प्रति घृणा तथा शोभ व्यक्त करते हुए थड़ा से वही अन्ध से चलने का अनुरोध करते हैं—

“ले चल इस टापु के बाहर
मुझको दे न यहाँ रहने।”

थड़ा उन्हें स्वस्थ होने ही से चलने का आश्वासन देकर अपने पुत्र कुमार के साथ उनके समीप ही सो जाती है। विभिन्न तथा उद्भिन्न मनु मारी रात सनार की नश्वरता और वनेशो के विषय में मनन करने हैं तथा थड़ा के उनके समीप रहते हुए सारस्वतनगरवासियों से प्रतिशोध ले सकना घमम्भ जानकर, थड़ा को गोना छोड़कर पुनः वहाँ से शान्ति की शोभ में चल पड़ते हैं—

“थड़ा के रहते यह संभ्रम
नहीं कि कुछ कर पाऊँगा,
तो फिर शान्ति मिलेगी मुझको
अहाँ, लीजता जाऊँगा।”

प्रातः होने ही कुमार अपने पिता मनु को वहाँ न पाकर व्यथित हो उठता है। थड़ा विस्मित तथा विवर्तनविमूढ़ हो जाती है और इडा इस सम्पूर्ण काद के लिए स्वयं को दोषी मान बैठती है।

(यह गर्म इतिहास की दृष्टि के अथिक् भद्रत्वपूर्ण न होने हुए भी अपनी मनोवैज्ञानिकता के कारण प्रशंसनीय है। कवि ने मानव-मन में उन्मत्त शक्ति, शोभ

प्रेम, वेदना, निर्वेद, अर्थात् आदि सवेषों का मनोयोगपूर्ण, मनोवैज्ञानिक चित्रण किया है। मनु तथा इडा के अन्तर्द्वन्द्व के अवन में कवि पूर्ण सफल रहा है।)

(१३) दर्शन :

कुमार के साथ अकेले सारस्वत नगर में रहते हुए थड़ा अत्यन्त दुखी और उदास रहती थी। उदासीन, क्लान्तिपूर्ण थड़ा को एक दिन एकांत सारस्वती-तट पर चिन्ता-चर्चित बंठा देखकर उसका पुत्र कुमार उससे घर लौटने का अनुरोध करता है तथा उसके दुःख का कारण जानना चाहता है। थड़ा उसे बताती है कि केवल सारस्वत नगर का परकोटे से घिरा भवन उसका घर नहीं प्रत्युत् यह सम्पूर्ण विश्व जो उल्लास, कान्ति तथा शान्ति से युक्त है, उसका घर है। इसी समय इडा अत्यंत दयनीय होकर थड़ा के सम्मुख पाती है तथा अपने प्रति उसकी 'विरक्ति का कारण पूछती है।

थड़ा उसे आश्वासन देती है कि वह उससे विरक्त नहीं है और मनु के दुर्गन्धहार के लिए क्षमा-याचना करती है। इडा अपने नगर की अव्यवस्था तथा जनता की उद्विग्नता-वस्था एवं पथभ्रष्टता के विषय में थड़ा को बताती है और मनु को राजकार्य में व्यस्त रहने की नुति के लिए क्षमा-याचना करती है। वह थड़ा से दिशा-निर्देशन करने की याचना करती है। थड़ा उसे बताती है कि मात्र बौद्धिकता श्रेयस्कर नहीं है। मानव को बुद्धि तथा हृदय का सम्मिश्रण करना चाहिए। इडा की पराजय का कारण उसकी अतिशय बौद्धिकता एवं तर्कमयता तथा उसके द्वारा नारीगत सहज कौमलता, उदारता एवं ममता का विस्मरण ही है, जिससे उसकी प्रजा दैवी प्रकोप का भाजन बनी तथा पथभ्रष्ट हुई। वह अपने पुत्र कुमार को भी इडा को सौपती है तथा परस्पर सहयोग से राष्ट्र-संचालन करने की सम्मति देती है। कुमार के विचलित होने तथा थड़ा के साथ रहने का हठ करने पर वह उसे ममकाती है तथा इडा को सहयोग देने की शिक्षा देती है—

“हे सौम्य ! इडा का शूचि दुलार,
हर लेगा तेरा ध्या-भार ;
यह तर्कमयी तू थड़ाभय,
तू मननशील कर कर्म अभय;
‘इसका तू सब संताप निचय,
हर ले, हो मानव भाग्य उदय;
सब की समरसता कर प्रचार,
मेरे सुत ! मनु माँ की पुकार।”

वह अकेले मनु की खोज में चल पड़ती है तथा उन्हें सारस्वती के एकांत तट पर तपस्या में लीन पाती है। मनु थड़ा को देखकर प्रसन्न होते हैं तथा उसके त्याग

एव प्रेम की प्रशंसा करते हैं। वह इडा द्वारा कुमार के ग्रहण को दान एवं प्रपञ्च बताते हैं। श्रद्धा उन्हें आश्चर्य करती है कि विषय-वस्तुएँ हेतु वह स्वयं स्वेच्छा ने कुमार को इडा को सौंप भाई है। श्रद्धा के साहचर्य में ही उस समय मनु को शिव के नटराज रूप के दर्शन होते हैं तथा दिव्य घनाहृत नाद सुनाई देता है। वे श्रद्धा से शिव के चरणों तक ले चलने का अनुरोध करते हैं।

(इस सर्ग में कवि ने मानव-मानव को 'बनुर्धन कुटुम्बरम्' का सन्देश दिया है तथा बताया है कि सासारिक प्रपञ्चों से मुक्त होने के लिए उन्हें पूर्ण प्रपत्ति भग्न = शिव को समर्पण करना चाहिए। राजनीति की सफलता के लिए उन्होंने समरत्ना का होना अनिवार्य बताया है। कवि पर शैव मत का प्रभाव स्पष्ट है। श्रद्धा तथा इडा के संवाद भाषिक तथा चरित्र को उद्घाटित करने वाले हैं। नटराज के नृत्य एवं घनाहृत नाद के वर्णन में दिव्यता तथा अतौकिकता है। कवि के जीवन-दर्शन का अभिव्यक्ति देने के कारण यह सर्ग काल्पनिक होने पर भी अत्यन्त महत्वपूर्ण है।)

(१४) रहस्य :

श्रद्धा मनु की शिव-दर्शन की उत्कट अभिलाषा देखकर उन्हें हिमालय पर्वत पर ले जाती है। प्राकृतिक वाष्पामो तथा विषमताओं से शीघ्र ही मनु धर्म को देखते हैं तथा श्रद्धा से लौटने का अनुरोध करते हैं। श्रद्धा उन्हें धर्म बंधाती है तथा पीछे न प्रयत्न से उन्हें उस समतल भूमि तक ले जाती है जहाँ उन्हें भूमिगत के स्थान पर तीन रंग के तीन लोख दिखाई देते हैं। विस्मित मनु श्रद्धा से उनका रहस्य पूछते हैं। श्रद्धा उन्हें बंधाती है कि ये तीनों क्रमशः इच्छा, ज्ञान तथा क्रिया के तीन मोन हैं जिनमें परस्पर भेद है। इसी कारण ससार में वैषम्य और अमान्ति है—

“यही त्रिपुर है देखा तुमने
तीन बिंदु ज्योतिर्मय इतने,
अपने केन्द्र बने दुःख-सुख में
भिन्न हुए हैं ये सब चित्तने।
ज्ञान दूर बूट, क्रिया भिन्न है
इच्छा बंधो पूरी हो मन की;
एक दूसरे से न मिल सके
यह विडम्बना है जीवन की।”

श्रद्धा की मधुर सुस्वादि के माध्यम से परस्पर दूर प्रतीत होने वाले ये तीनों लोख एक-दूसरे से सम्बद्ध हो जाते हैं और उनके सम्मिलित रूप में से जिस तथा इसकी ध्वनि सुनाई देती है। साक्षात् शिव नृत्य करने हुए प्रकट होते हैं। इस दिव्य दर्शन से मनु के मन का सारा वशुध दूर हो जाता है, स्वार्थ की भावना नष्ट हो जाती है तथा वे श्रद्धा सहित उस दिव्य घनाहृत नाद को सुनने में लीन हो जाते हैं।

(प्रसाद जी ने शिव मतानुसार स्वीकृत तीन लोकों का वर्णन इतनी सरसता से किया है कि उसमें दर्शनजनित नीरसता तथा शुष्कता नहीं रह गई है। मानव-जीवन की सम्पूर्णता के लिए इच्छा, ज्ञान व क्रिया का समन्वय आवश्यक है और वह श्रद्धा द्वारा ही सम्भव है। हिमालय के वर्णन में प्रकृति का चित्रण अत्यन्त सुन्दर है।)

(१५) आनन्द :

कुमार तथा इडा परस्पर सहयोग व परिधम से स्वस्त सारस्वत नगरी को पुनः जीवन ही नहीं देते वरन् धन एव वैभव से भी सम्पन्न बना देते हैं। तदनन्तर एक दिन कुमार तथा इडा समस्त सारस्वत नगर-वासियों सहित मनु तथा श्रद्धा के दर्शन हेतु कैलाश पर्वत की ओर चल पड़ते हैं। उनके साथ सोमलताओं से लदा धर्म का प्रतीक वृषभ भा था जिसकी रस्ती कुमार के हाथ में थी। एक बालक के अनुरोध पर इडा अपने गतव्य तथा मनु व श्रद्धा के निवास-स्थल, उस पवित्र तपोवन का वर्णन करती है जहाँ अप्रतिम सौन्दर्य से युक्त मानसरोवर है तथा प्रकृति की शोभा अद्वितीय है। वह बताती है कि वृषभ, जो धर्म का प्रतीक है, वहाँ पहुँचने पर स्वतन्त्र कर दिया जाएगा।

उस तपोवन में पहुँचने पर सभी बाकी वहाँ के प्राकृतिक सौन्दर्य को देखकर विस्मय-विभुग्ध हो उठते हैं। वहाँ उन्हें तपस्या-लीन मनु तथा पुष्पाञ्जलि अर्पित करने के लिए प्रतीक्षारत श्रद्धा के दर्शन होते हैं। इडा श्रद्धा के सम्मुख अपनी ग्लान-साधों को स्वीकार करती है तथा कुमार के सहयोग से उपलब्ध सफलताओं से अवगत कराती है। समाधि खूलने पर मनु भी अत्यन्त प्रसन्न दिखाई देते हैं तथा सबको परस्पर प्रेम और सौहार्द से रहने की शिक्षा देते हैं। उनके इस परिवर्तित रूप को देखकर श्रद्धा मुस्करा उठती है। उसके मुस्कारते ही वहाँ का सम्पूर्ण वातावरण एक दिव्य आलोक तथा सौन्दर्य से परिपूर्ण हो उठा तथा सब व्यक्ति परस्पर मनोमालिन्य को भूलकर ममरसता का अनुभव करने लगे। सभी अखण्ड आनन्द में लीन हो गए—

“समस्त ये जड़ भा चेतन
सुन्दर साकार बना था,
चेतनता एक विलसती
आनन्द अखण्ड घना था।”

(प्रसादजी अखण्ड आनन्दोपलब्धि को ही जीवन का अद्वय मानते थे, इसी तथ्य को उन्होंने इस सर्ग में प्रतिपादित किया है। गांधीजी के ‘वसुधैव कुटुम्बकम्’ तथा शिव धर्म के प्रत्यभिज्ञा दर्शन से भी वे प्रभावित थे। शैलीगत साधारणिकता, प्रतीकात्मकता तथा व्यञ्जकता की दृष्टि से यह सर्ग अनुपम है। प्रकृति का चित्रण भी अत्यन्त सुन्दर है।)

ऐतिहासिकता

महाकाव्य के सप्तस्रोतों का निरूपण करते समय प्रायः सभी आचार्यों ने यह प्रतिपादित किया है कि महाकाव्य का कथानक ऐतिहासिक, पौराणिक अथवा तौर-विश्रुत होना चाहिए। उसमें कल्पना का भी पर्याप्त आश्रय लिया जा सकता है किन्तु कथानक को केवल काल्पनिक बना देने से प्रमाता पर अभीष्ट प्रभाव नहीं पड़ता। 'रामायणी' भी इसका अपवाद नहीं है। इसमें मनु और शत्रुघ्न ने मन्वन्त जिस कथानक को ग्रहण किया गया है, उसका मूल रूप पुराणों तथा धार्मिक ग्रन्थों में सुरक्षित है। किन्तु, पुराणों में यह कथानक अत्यन्त विरल एवं विश्रुत रूप में प्राप्त है। अतः महाकाव्य के लिए आधार-रूप में ग्रहण करते समय कल्पना का आश्रय लेकर इसे सुसम्बद्ध बना लेना आवश्यक था। इसी कारण प्रसादजी ने इनक काल्पनिक प्रसंगों का निर्माण तथा कतिपय ऐतिहासिक कथाओं में सशोधन करके उनमें श्रद्धा स्थापित करने का प्रयास किया है। इस विषय में 'रामायणी' के 'सामुद्र' में प्रसादजी की स्पष्ट स्वीकारोक्ति भी है। अतः 'रामायणी' में ऐतिहासिक कथानक को ग्रहण करते हुए कल्पना के योग से उसे सुसम्बद्ध रूप में प्रस्तुत किया गया है। अब हम इस महाकाव्य की ऐतिहासिक एवं काल्पनिक घटनाओं का विवेचन करेंगे।

'रामायणी' की कथावस्तु को चार भागों में विभक्त किया जा सकता है—

- (१) जलप्लावन और मनु, (२) मनु-शत्रुघ्न-मिलन तथा उन दोनों का गृहस्थ जीवन,
- (३) मनु-शत्रुघ्न-मिलन एवं सारस्वत प्रदेश का वर्णन, (४) मनु की बंलाम-यात्रा, शिवताण्डव, त्रिपुर-दाह आदि।

(१) जल-प्लावन और मनु :

'रामायणी' की कथावस्तु का मूल आधार जल-प्लावन के उपरान्त मनु द्वारा मानव-सृष्टि के विकास से सम्बद्ध है। सृष्टि के प्रारम्भ में जल-प्लावन का उत्थान भारत एवं विदेश के विभिन्न घमण्डलों में अनेक प्रकार से हुआ है। बृन्दारण्यक उप-निषद्, नारदपुराण, शतपथ ब्राह्मण, जैमिन्य ब्राह्मण, महाभारत, मत्स्यपुराण, नागव-

पुराण, अग्निपुराण, भविष्यपुराण, महापुराण, जैनग्रन्थ 'कालसप्ततिका,' विष्णुपुरा-
 वेवीलोनिया के साहित्य-ग्रन्थो (अवहसिस, मिलमेश), यहूदियों के धर्म-ग्रन्थ 'अन्दावस्ता',
 पारसी धर्म-ग्रन्थ 'वेदीदाद' आदि में इस सम्बन्ध में विस्तृत संकेत मिलते हैं। यूनानी
 साहित्य में ह्युक्लिडियन और उसकी पत्नी पोरिया की कथा भी लगभग मनु व श्रद्धा
 के कथानक के समानान्तर है। प्रसादजी ने इन सब ग्रन्थों का तो नहीं (क्योंकि
 ऐसा कर सकना किसी भी एक साहित्यकार के लिए सम्भव नहीं है) किन्तु इनमें से
 अनेक का अध्ययन करके 'कामायनी' में जल-प्लावन के प्रसंग का निरूपण किया है।

इन सभी ग्रन्थों की प्रलय-कथा में अनेक साम्य हैं। प्रलय के साथ-साथ
 अन्धकार आवि का वर्णन तथा एक पुरुष के बच जाने का उल्लेख इन सभी ग्रन्थों में
 उपलब्ध है। प्रसादजी ने भी मानव-मृष्टि के प्रारम्भ में होने वाली इसी प्रलय का
 वर्णन किया है। साथ ही, उन्होंने अनेक मौलिक प्रसंगों की कल्पना भी की है।
 उदाहरण के लिए भारतीय ग्रन्थों में मनु की नौका मत्स्य के सींग में बाँधी जाकर
 अन्ततः उसी के द्वारा हिमालय पर्वत पर पहुँचाई जाती है। किन्तु आधुनिक युग में
 उस भीषण प्रलय में केवल मत्स्य द्वारा मनु की नौका की रक्षा पर विश्वास नहीं
 किया जा सकता। अतः प्रसादजी ने मत्स्य के प्रबल आघात द्वारा प्रलय में सतरण
 करती हुई नौका के अचानक ही पर्वत पर पहुँच जाने की कल्पना की है।

पुराण आदि में प्रलय के कारण का उल्लेख न करके इसे नैमित्तिक प्रलय
 माना गया है। उभर, विदेशी धर्म-ग्रन्थों में प्रलय को ईश्वर पर अविश्वास एवं मनुष्य
 के पापों के फलस्वरूप माना गया है। किन्तु प्रसादजी ने देवताओं के विलासातिरेक
 तथा दम्भ को इसके कारण-रूप में उपस्थित करके नवीन दृष्टिकोण का परिचय
 दिया है। पुराणों में देव-विलास एवं दम्भ का वर्णन तो है, पर इसे प्रलय का कारण
 नहीं माना गया। अतः प्रसादजी ने एक प्रकार से ऐतिहासिकता की रक्षा करते हुए
 भी मौलिक कल्पना का संयोजन किया है।

(२) मनु-श्रद्धा-मिलन तथा उनका गार्हस्थ्य जीवन :

('श्रीमद्भागवत-पुराण' में मनु और श्रद्धा के सहयोग से मानव-मृष्टि के
 विकास का उल्लेख है। प्रसादजी ने भी इस कथानक को इसी रूप में ग्रहण किया
 है। किन्तु, पुराणों में प्राप्त होने वाले मनु के दस पुत्रों के वर्णन के स्थान पर प्रसाद
 जी ने मनु के केवल एक पुत्र का उल्लेख किया है। वस्तुतः मनु के शेष नौ पुत्रों का
 वर्णन प्रस्तुत कथा के लिए अनावश्यक था। इसी कारण प्रसादजी ने केवल एक
 पुत्र का वर्णन किया है।'

मनु और श्रद्धा का कथानक 'कामायनी' की मूल कथावस्तु है। अतः प्रसाद
 जी ने इसमें अनेक मनोरम प्रसंगों की कल्पना करके इसे समृद्ध किया है तथा कथा
 को आकर्षक रीति से बदलने का प्रयास किया है। मनु के प्रति समर्पण करते समय

श्रद्धा के मन में सज्जा का उदय, श्रद्धा के गर्भवती होने पर मनु द्वारा ईर्ष्यावश उत्पन्न पतित्याग, श्रद्धा का विरह-वर्णन, अपने पुत्र के प्रति श्रद्धा की बालत्वमयी चेष्टाएँ आदि अनेक कथा-प्रसंग सर्वथा मौलिक हैं। इस महाकाव्य के मर्मस्पर्शी प्रसंगों की दृष्टि से इनका विशेष महत्त्व है।

(३) मनु-इडा-मिलन एवं सारस्वत प्रदेश :

पुराणों एवं ब्राह्मण-ग्रन्थों के अनुसार इडा की उत्पत्ति मनु द्वारा विधेय मंत्रावरण यज्ञ से हुई थी। इस प्रकार इडा मनु की पुत्री सिद्ध होनी है। निम्न, प्रसादजी ने इस को मनु की रन्या न बताकर उसे सारस्वत प्रदेश की रानी बनाया है। इस परिवर्तन का मुख्य उद्देश्य मनु की चरित्र-रक्षा करना है। प्रसादजी ने 'सधर्ष' सर्ग में मनु द्वारा इडा के प्रति बलात्कार के प्रयत्न का वर्णन किया है। अतः यदि वे इडा को मनु की रन्या बताते तो मनु के इस कृत्य द्वारा उनका नैतिक विनिपात सर्वथा निन्दनीय था।

साथ ही, पौराणिक कथा के अनुसार प्रजापति ने जब पुत्री के साथ अनाचार करने का प्रयास किया, तब उनके विरुद्ध देवताओं का युद्ध दिखाया गया है। निम्न प्रसादजी ने इस अतीविकृत तत्त्व (देव-युद्ध) के स्थान पर सारस्वत नगर की प्रजा और मनु के युद्ध का वर्णन किया है। हाँ, भ्रातृवार्तिक रूप में देव-क्षेप का उल्लेख भी उन्होंने कर दिया है।

४ मनु की वैसास-यात्रा, शिव-ताण्डव, त्रिपुर-दाह आदि :

मनु की वैसास-यात्रा से सम्बद्ध कथा-प्रसंग प्रसादजी की मौलिक उद्भावना है। वैस, शैवागमों तथा पुराणों में वैसास पर्वत का प्रचुर वर्णन है तथा शिव का वास होने के कारण वहाँ आनन्द का सर्वाधिक प्रसार बताया गया है। इसी कारण प्रसादजी ने मनु के दुःख-नाश, क्लेश-निवारण एवं आनन्द-प्राप्ति के लिए वैसास-यात्रा का आयोजन किया है। शिव-ताण्डव एवं त्रिपुर-दाह मूलतः ऐतिहासिक हैं। 'त्रिपुरा रहस्य' तथा अन्य शैवागमों में इन दोनों घटनाओं का वर्णन है। 'त्रिपुरा रहस्य' के अनुसार त्रिपुरा देवी का एक नाम 'श्रद्धा' भी है। यही ज्ञान-शौर, धर्म-शौर एवं भाव-शौर में सामञ्जस्य स्थापित करती है। 'रामायणी' में भी श्रद्धा ने ही इन तीनों लोकों के पापंशु को समाप्त करने इनमें समन्वय किया है।

५ 'रामायणी' के परिवर्तित कथा-प्रसंग :

'रामायणी' की रचना करते समय प्रसादजी ने पुराणों एवं ब्राह्मण-ग्रन्थों में उपलब्ध अनेक कथा-प्रसंगों को यथावत् ग्रहण न करने उनमें विधेय-नाम्न परिवर्तन किये हैं। ऐसे प्रसंगों पर संक्षेप में विचार कर लेना उचित होगा—(प) रामायणीकार ने मनु की नीरा को महामत्स्य के आघात द्वारा पर्वत पर पहुँचा हुआ

दिखाया है, जबकि परम्परानुसार उसे मत्स्य के सींग में बाँध कर उचित स्थान पर पहुँचाया गया है। (आ) 'कामायनी' में मनु द्वारा यज्ञ का विधान पुत्र-प्राप्ति के निमित्त नहीं, वरन् सहज धर्म-प्रवृत्ति के कारण हुआ है। (इ) ऐतिहासिक दृष्टि से श्रद्धा को मनु की पत्नी के रूप में ही वर्णित किया गया है, जबकि प्रसादजी ने उसे कुमारिका, प्रेमिका, पत्नी व माता के रूप में बहुमुखी अभिव्यक्ति प्रदान की है। (ई) मनु और श्रद्धा के दस पुत्रों का उल्लेख न करके प्रसादजी मूल विषय तक ही सीमित रहे और श्रद्धा के उद्देश्य को ध्यान में रखते हुए विस्तार से बचकर, केवल 'मानव' की चर्चा की है। (उ) सारस्वतप्रदेश में इडा के प्रति मनु की कुचेष्टा के प्रसंग में 'कामायनी' में मनु के विरुद्ध प्रजा का क्रोध व्यक्त किया गया है, अति-प्राकृतिक रूप में देवगण को उन्होंने प्रस्तुत नहीं किया।

६. कथावस्तु में नवीन कल्पनाएँ :

इतिहास के अनुपलब्ध अथवा बिखरे हुए कथा-सूत्रों को व्यवस्थित करने के लिए कवि ने 'कामायनी' के कथानक को आकर्षक आयाम प्रदान किए हैं। उसके द्वारा इस दिशा में की गई कतिपय मधुर कल्पनाएँ इस प्रकार हैं—(अ) 'सज्जा' सर्ग में सज्जा का मनोवैज्ञानिक निरूपण, (आ) गर्भवती श्रद्धा के मातृगृह की कल्पना और स्वच्छन्द मनोवृत्ति के मनु के प्रति श्रद्धा द्वारा अहिंसा का उपदेश, (इ) मनु द्वारा गर्भवती श्रद्धा का परित्याग, (ई) श्रद्धा का विरह-वर्णन एवं स्वप्न देखने के अनन्तर उसका मनु की खोज में जाना, (उ) ग्लानि के कारण मनु का पुनर्गमन, (ऊ) सारस्वतप्रदेशवासियों की कैलाश-यात्रा एवं मनु से भेंट, आदि।

'कामायनी' के विभिन्न कथा-प्रसंगों का अध्ययन करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रसादजी ने मूल ऐतिहासिक-पौराणिक कथानक में दो प्रकार के परिवर्तन किए हैं—(१) पूर्णतः नवीन उद्भावनाएँ, (२) औचित्य की दृष्टि से पौराणिक कथा में संशोधन। समर्पण करने से पूर्व श्रद्धा में सज्जा का उदय, श्रद्धा के गर्भवती होने के अनन्तर मनु की ईर्ष्या, श्रद्धा का परित्याग, श्रद्धा का विरह-वर्णन आदि नवीन उद्भावनाएँ हैं। युगीन प्रभाव के कारण भी 'कामायनी' में कतिपय मौलिक कल्पनाएँ की गई हैं। श्रद्धा द्वारा अहिंसा का उपदेश, तकसी कातना, पशु-पालन आदि इसी प्रकार के प्रसंग हैं। (युगीन प्रभाव के कारण इन घटनाओं में गांधीवाद की अभिव्यक्ति हुई है।) इसके विपरीत मत्स्य के आघात द्वारा नाव की रक्षा, इडा को मनु की दुहिता न मानना, मनु के एक पुत्र का वर्णन आदि 'कामायनी' की संशोधित कथाएँ हैं।

प्रस्तुत प्रसंग में यह ज्ञातव्य है कि कामायनीकार की ये सभी उद्भावनाएँ अथवा संशोधन मनुचित नहीं हैं। इन सभी का नियोजन सोद्देश्य हुआ है। कथा-सूत्र के संयोजन, नायक के गौरव, स्थाभाविकता की रक्षा अथवा प्रमाता को रस प्रदान

करने के लिए हो प्रसादजी ने इनका आश्रय लिया है। अतः कामायनीकार द्वारा किये गए ये परिवर्तन उचित ही हैं। वैसे भी, 'कामायनी' धार्मिक या ऐतिहासिक ग्रन्थ न होकर महाकाव्य है। उसमें रूपकत्व का समावेश करने मानव-मन की वृत्तियों का निरूपण भी किया गया है। इन्हीं दोनों कारणों से प्रसादजी ने इतिहास के स्थूल एवं शुष्क रूप को ग्रहण करने के स्थान पर उसे सरल एवं काव्योक्ति रूप में स्वीकार किया है—और इस प्रकार 'कामायनी' में ऐतिहासिक कथानक को रसात्मक अभिव्यक्ति प्रदान की गई है।

कामायनीकार ने ऐतिहासिक कथानक को ही आधारस्वरूप कभी ग्रहण किया, हम सम्बन्ध में सुश्री सुशीला भारती ने उचित ही कहा है—“इतिहास के आश्रय में मनुष्य, अतीत के अनुभवों के आधार पर, वर्तमान की स्थापना करता है। इसीलिए प्रसाद ने मानवीय भावों की प्रतिष्ठा के लिए इतिहास के उन पृष्ठों को चुना जिन्होंने देवगण के उच्छृंखल स्वभाव और निर्बाध आत्मतुष्टि में अन्तिम अघ्याय जोड़ कर एक नवीन युग की सूचना दी थी। जलप्लावन से सम्बन्धित मनु के इतिहास को 'कामायनी' का आधार बनाने का कारण भी मानवीय भावों को मुक्त एवं शान्ति के लिए काव्य में प्रतिष्ठित करना था।”^१

रूपक-तत्त्व

‘कामायनी’ में रूपक-तत्त्व पर विचार करने से पूर्व हमें इस शब्द के विभिन्न अर्थों को जान लेना चाहिए। आधुनिक काव्यशास्त्र में इसके मुख्यतः तीन अर्थ प्रचलित हैं—(१) ‘नाटक’ के वाचक रूप में, (२) अलंकार-विशेष के रूप में, (३) पश्चिम के ‘एलीगरी’ के पर्याय रूप में। नाटक के रूप में इसका प्रयोग संस्कृत के प्राचीन ग्रन्थों से लेकर आधुनिक युग तक समान रूप में होता रहा है। ‘रूपक’ नामक अलंकार-विशेष का अर्थ भी पर्याप्त प्रचलित है। इसके अन्तर्गत उपमेय में उपमान का निषेध रहित आरोप किया जाता है। हाँ, तीसरा अर्थ पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की देन है। पश्चिम में काव्य की एक विशिष्ट विधा ‘एलीगरी’ (allegory) के नाम से प्रसिद्ध है। इसमें एक द्वयर्थक कथा की योजना की जाती है। अर्थात् अमूर्त और सूक्ष्म कल्पनाओं को भीतिक आधार लेकर स्थूल और मूर्त रूप प्रदान किया जाता है। ‘चैम्बर एनसाइक्लोपीडिया’ में इसका स्वरूप इस प्रकार स्पष्ट किया गया है—

“Allegory is a method of literary or pictorial composition whereby the author or artist bodies forth immaterial things in concrete tangible images.”¹

‘एलीगरी’ के स्वरूप और विशेषताओं पर विचार कर लेना भी अप्रासंगिक न होगा। इसके वस्तु-विधान के लिए सर्वप्रमुख तत्त्व है एक ऐसे कथानक का चयन जो दो कथाओं का भार वहन कर सके। इस द्विअर्थक कथा का संयोजन विशिष्ट कौशल की अपेक्षा रखता है, क्योंकि इसमें प्रस्तुत कथा की योजना इस प्रकार करना पड़ती है जिससे दूसरा अर्थ भी ध्वनित होता रहे। यही यह भी शातव्य है कि ‘एलीगरी’ के कथानक में घटना-वैविध्य अपवादा कार्य-व्यापार की अधिकता अपेक्षित नहीं है। इसके विपरीत इसमें उन विचारों, बौद्धिक एवं मानसिक स्थितियों तथा अन्तःसंघर्षों की अपेक्षा रहती है, जो कवि के मन में बारम्बार तीव्र अन्तर्द्वन्द्व उत्पन्न करते हैं। इस अन्तःसंघर्ष को अभिव्यक्त करने के लिए ही कवि को किसी मूर्त

१. Chamber's Encyclopaedia, Volume I, page 271.

करने के भावश्यकता पड़ती है और इस प्रकार यह द्विधर्मक कथा का सफोजन करने में प्रवृत्त होता है।

‘एनीगरी’ के माध्यम से द्विधर्मक कथा-संयोजन केवल पश्चिम की विविधता ही नहीं है। भारतीय साहित्य में भी इस प्रकार की अनेक कथाएँ अन्वयित तथा समामोक्षित अलंकारों के आधार पर लिखी गई हैं। बरतोर के अधिराज गूड बदन और जायसी का ‘पद्मावत’ इसी प्रकार की रचनाएँ हैं। हाँ, अन्वयित-समामोक्षित की द्विधर्मक कथा-भोजना तथा ‘एनीगरी’ के पर्याय ‘रूपक’ में एक सूक्ष्म अन्तर अवश्य है। अन्वयित में वाच्यार्थ प्रधान एवं व्यंग्यार्थ गौण रहता है, समामोक्षित में इन प्रकार एक की प्रधानता अथवा गौणता का प्रयत्न तो नहीं किया जाता, किन्तु उनमें भी प्रमुखात्ता प्रायः प्रस्तुत अर्थ की ही रहती है। अर्थात् उसमें अविशेष अर्थ की अथवा व्यंग्यार्थ की सायास महत्त्व नहीं दिया जाता, बरन् बहो-बही श्लिष्ट शब्दों के प्रयोग से साकेतिय अर्थ की योजना कर दी जाती है। समामोक्षित में वह भी आवश्यक नहीं है कि उसमें प्रत्येक पदना अथवा शब्द का श्लिष्ट प्रयोग किया जाए। इन दोनों के विपरीत ‘रूपक’ में यह आवश्यक है कि उसमें प्रत्येक पात्र तथा पदना की आलोचना द्विधर्मक स्थिति हो। उससे सम्बद्ध दोनों कथाएँ कवि की अभीष्ट होती हैं। वस्तुतः ‘रूपक’ की यह विशेषता एक ऐसी व्यावर्तक रेखा है, जो अन्वयित अथवा समामोक्षित अलंकार से उसने पार्यव्यय को स्पष्ट करती है।

‘कामायनी’ की रूपकात्मकता

‘कामायनी’ में रूप-तत्त्व का विवेचन करते समय हम ‘रूपक’ को ‘एनीगरी’ के पर्याय रूप में ही मानकर चलेंगे।

प्रसादजी ने इन महाकाव्य का कथा-नियोजन ऐतिहासिक सूत्रों के आधार पर किया है। यद्यपि उल्लेखित इतिहास के उपलब्ध तथ्यों की प्रायः भूल रूप में ही स्वीकार किया है, फिर भी उनके मन में भावितिक कथा इतनी स्पष्ट रही है कि यह महाकाव्य रूप-तत्त्व में अलङ्कृत हो गया है। यह साहित्य और मनोविज्ञानपरक कथा इतनी संपन्नपूर्वक आयोजित की गई है कि इसे प्रस्तुत कथानक से भिन्न करना असम्भव-सा हो गया है। कथा का यह रूप आलोचकों द्वारा आरोपित नहीं है, बरन् कवि को भी अभीष्ट रहता है। ‘कामायनी’ के ‘आमुग’ में कवि की स्त्री-आरोपित इमो तथ्य की परिचायक है।

(घ) “आर्य-साहित्य में मानवों के आदिपुरुष मनु का इतिहास वेदों में मेवर पुराण और इतिहासों में विगता हुआ मिलता है।—मन्वन्तर के अर्थात् मानवता के नव युग के प्रवर्तक के रूप में मनु की कथा आर्यों की अनुधुनि में दुदना से मानी गयी है, इसलिये वैवस्वत मनु की ऐतिहासिक पुरुष ही मानना उचित है।”

(भा) "यदि थद्वा और मनु अर्थात् मनन के सहयोग से मानवता का विकास रूपक है, तो भी बड़ा ही नावमय और क्लृप्त है। यह मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास बनने में समर्थ हो सकता है।"^१

(इ) "यह भाष्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का भी अद्भुत मिश्रण हो गया है। इसीलिए मनु, थद्वा और इडा इत्यादि अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखने हुए सांकेतिक अर्थ को भी अभिव्यक्ति करें तो मुझे कोई आपत्ति नहीं। मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष—हृदय और मस्तिष्क का सम्बन्ध क्रमशः, थद्वा और इडा से भी सरलता से लग जाता है।"^२

इन उक्तियों से स्पष्ट है कि कामायनीकार को सांकेतिक अर्थ अप्राप्त नहीं था। 'कामायनी' के काव्य-भाग में पात्रों, घटनाओं तथा घटना-स्थलों की रूपकात्मक स्थिति के द्वारा भी इसकी सहज पुष्टि हो जाती है।

(अ) पात्रों की सांकेतिक स्थिति :

'कामायनी' के नायक देव-मृष्टि के एकमात्र अवशिष्ट प्रतिनिधि मनु हैं। देव-मृष्टि के व्यवसोपरांत वे हिमालय पर आई नयनों से विचार-मग्न बैठे हैं। मन का काम है चिन्तन करना—मनु भी भूत और भविष्य के विषय में चिन्तन कर रहे हैं। देवों के विलास पर आँसू बहाते हुए वे क्लिप्तव्यविमूढ़ हो रहे हैं। मन की यही स्थिति सबल्य-विह्वलात्मक स्थिति है, जिसकी चर्चा उपनिषदों में भी हुई है। मन की मूल वृत्ति है ग्रहकार, जिसके दर्शन मनु की निम्नस्थ पक्षियों में होते हैं—

"मैं हूँ, यह बरदान सदृश क्यों लगा गुंजने कानों में।

मैं भी कहने लगा 'मैं रहूँ' शाश्वत नभ के गानों में।"

इसी ग्रह की तुष्टि के लिए मन नाना कर्मों में उलझता है। उसके ये कर्म उसे उत्थान की ओर भी ले जा सकते हैं और पतन की ओर भी। मनु मन के प्रतीक हैं, जो शून्य की स्थिति में वह जीव है जहाँ विराग-राग, मृत्यु-जीवन, अमरत्व-देवत्व, अकर्मण्यता-कर्मण्यता आदि श्रृंखलात्मक और घनात्मक शक्तियाँ मिलती हैं।

मनु पाँच कोशों में से तीसरे अर्थात् मनोमय कोशस्थ जीव है, जिसे स्वयं प्रसादजी ने भी स्वीकार किया है। मनोमय कोशस्थ जीव अध्योगमन करके प्राण-मय और अन्नमय कोशों तक जा सकता है और ऊर्ध्व संचरण करता हुआ वह विज्ञानमय और ध्यानन्दमय कोशों की प्राप्ति कर सकता है। मनु किलात-प्राकृति के ससर्ग से आसुरी कर्म करते हुए प्राणमय कोश में जाता है, किन्तु थद्वा के सम्पर्क से

१. कामायनी: आमुल, पृष्ठ ४

२. वही, पृष्ठ ७-८

मानन्दमय बोध को प्राप्त होते हैं। वह जीव के प्रतीक मनु का अन्नमय बोध से मानन्दमय बोध तक पहुँचने का वर्णन ही मनोवैज्ञानिक क्या का मूलाधार है।

‘वामायनी’ का दूसरा प्रधान पात्र है श्रद्धा, जिसका ऐतिहासिक वस्त्र एता स्पष्ट नहीं है जितना कि साकृति। आचार्य शुक्ल के मतानुसार वह ‘विज्ञानमयी सात्त्विकी वृत्ति’ है। वह प्रवृत्तिमूलक आध्यात्मिकी सद्बृत्ति है, जो निष्प्रिय मनु को पुनः कार्य-नियोजित करती है। वह मनु धर्मात् मन को शक्तिमान्ता होकर विजयी बनने की प्रेरणा देती है। यह चंचल मन का स्थिराकरण करती है। ‘गीता’ के अनुसार मन का निग्रह कठिन है—“मनो हि दुर्निग्रहं चत”, किन्तु श्रद्धा उसे विस्वाभ्युक्त करती है। कवि के ध्यान शब्दों में श्रद्धा का स्वरूप यह है—

(ध) “हृदय की नुकृति अघाहा उबार,
एक सम्बन्धी काया उन्मूलन ॥”

(धा) “ध्या, माया, ममता से आज्ञा, अनुत्तिमा से अघाघ विद्याल,
हमारा हृदय रत्न मिथि स्वच्छ, तुम्हारे तिर्ये धृता है पात ॥”

ध्या, माया, ममता, मधुरिमा, अघाघ विद्याल आदि हृदय की प्रवृत्तियाँ हैं, जिनका यही माभिप्राय उल्लेख है।

इडा के भावैतिक अर्थ में तो कोई मन्देह ही नहीं है। वह बुद्धि की प्रतीक है। उसका चरित्र-चित्रण ही इस आधार पर रिया गया है। अहं की भावना की तुष्टि के लिए मन बुद्धि-क्षेत्र में प्रवेश करता है, जिसका स्वरूप सहज समकारधुरा होता है—

“उस रम्य कलक पर नवल चित्र-सी प्रकट हुई सुन्दर आता।
यह नम्रम महोत्सव की प्रतीक अम्भान नतिन की नव आता ॥”

इडा व्यवसायात्मिक बुद्धि है जो श्रद्धा की सयोजित शक्ति के विरज भरो-त्पादक है। वह तर्कयुक्त है। उसके चित्रण में कवि ने जिन उपमानों का आश्रय लिया है, वे बुद्धि के धर्म हैं। तर्कज्ञान, विज्ञान, कर्म, विचार, त्रिगुण आदि सब उसी से सम्बन्धित हैं। वह स्वयं मनु से कहती है—“जो बुद्धि बटे उसको न मानकर फिर किसी नर भरण जाय ॥” और मनु भी उसकी ओर से सारस्वत प्रदेश की पुनः अर्थम्या की प्रार्थना की मानकर पुकार उठते हैं—

“अथवा छोड़कर धीरों का जब बुद्धिचार की धपनाया,
में बड़ा सहज, तो स्वयं बुद्धि की आती आज यहाँ पाया ॥”

इस प्रकार प्रगादवी ने सावैज्ञानिक अर्थ का निरन्तर निर्वाह किया है। ‘वामायनी’ के पात्रों की यह प्रमुख विशेषता है कि धपना स्वतन्त्र अस्तित्व रखते हुए भी वे रूपरत्न में बाधन नहीं देती।

‘कामायनी’ के अन्य पात्रों में मनु-श्रद्धा का पुत्र मानव नवीन मानवता का प्रतीक है : उसमें मनु और श्रद्धा के चरित्राश हैं और वह बुद्धि के संरक्षण में रहता है। किलात और आकुलि आसुरी संस्कृति के अवशेष हैं और मन की आसुरी वृत्तियों के प्रतीक हैं। वे ही मनु (मन) को पशु-यज्ञ के लिए प्रेरित करते हैं। जीवित प्राणियों में मनुष्येतर जीवों की चर्चा भी ‘कामायनी’ में आई है। देवता इन्द्रियों के प्रतीक हैं, जो अथाथ विश्वास के कारण सर्वनाश करते हैं। श्रद्धा का पशु निरीह शोषित प्राणी है। कुछ विद्वानों ने उसे आधुनिक अहिंसा के अर्थ में भी माना है। ‘वृषभ’ धर्म का प्रतिनिधि है और सोमलता से युक्त होने के कारण भोगयुक्त धर्म है।

(घा) घटनाओं तथा घटना-स्थलों की सांकेतिक स्थिति :

पात्रों के पश्चात् घटनाओं और घटना-स्थलों की रूपकात्मक स्थिति की चर्चा अपेक्षित है। ‘कामायनी’ के प्रारम्भ में जिस जसप्तावन का उल्लेख है वह ऐतिहासिक घटना है। इसकी पुष्टि प्राचीन बौद्ध साहित्य और आधुनिक भूगर्भशास्त्रीय अनुसन्धानों से हो जाती है। सांकेतिक अर्थ में जसप्तावन वासनामय अन्नमय कोश है। इडा के संकेत पर मनु जिस सारस्वत नगर का पुनरुद्धार करते हैं, वह प्राणमय कोश है। इस प्रदेश की विशेषता भौतिक समृद्धि है, जिसे निरन्तर प्राप्त करते रहने पर भी मनुष्य अधूर्ण-काम रहता है। मानसरोवर और कैलाश क्रमशः ममरसता की अवस्था और आनन्दमय कोश हैं। वहाँ अखण्ड आनन्द की परिव्याप्ति है। जो भी प्राणी वहाँ पहुँच जाता है वह शिवमय हो जाता है। ‘कामायनी’ में इन स्थलों की विशेषता इस प्रकार वर्णित की गई है—

“नापित न यहाँ है कोई, तापित पानी न यहाँ है।

जीवन वसुधा समतल है, समरस है जो कि यहाँ है।”

इसी प्रकार हिमगिरि ‘कामायनी’ में अबाधित मुक्ति का प्रतीक है। यहाँ का परम धन सन्तोष है। मनु को हिंसा-कर्म में प्रवृत्त कराने के कारण ‘पशु-यज्ञ’ में पाप का प्रतीकत्व है। त्रिपुर अर्थात् इच्छा, क्रिया व ज्ञान के तीन स्रोतों को चेतना (मन) की तीन वृत्तियों के रूप में लिया गया है। इनके एकीकरण का विघटन मनु के व्यक्तित्व को खंडित कर देता है, किन्तु श्रद्धा द्वारा इनका समजन किया जाने पर समरसता की प्राप्ति होती है।

समग्र रूप से पर्यवेक्षण करें तो ज्ञात होता है कि मनु, जो मनोमय कोशस्थ जीव है और पश्चात्ताप से जर्जर होकर अकर्मण्यता की प्राप्ति हो चुके हैं, हृदय की विश्वात्मयी रागात्मिका वृत्ति के साहचर्य से पुनः कर्मरत होने हैं। किन्तु, मन शुद्ध निर्विकल्प होकर श्रद्धा को ग्रहण नहीं कर पाता। बुद्धि की मन्त्रितता से ग्रस्त होने के

बारदा उत्तमे बाय और बामना का जन्म होता है। बाय 'इष्ट विषय की अभिलाषा' है और बामना 'इष्ट विषय में अभिनिवेश'। इनकी प्रतिविद्यास्वरूप नारी में स्वच्छन्द विद्या-मनोच होता है। मन वासना से अनृप्त होकर बर्म की ओर प्रेरित होता है। उसकी अधिवाधिय तूष्ण्या उसे हिमा की ओर ले जाती है। इन बर्म के मार्ग में जाने वाले तत्त्वों से उसे ईर्ष्या होती है। इसी ग्रह की अनृप्ति मन को बुद्धि की ओर प्रारणित करती है। बुद्धि एक भीमा तब सामदायक है। मन इसने भौतिक विज्ञान पर सक्ता है, किन्तु उसकी अनृप्ति नित्य अभिवृद्धि को प्राप्त करत हुए जब बुद्धि पर निर्बाधित अधिवार चाहती है तब सधर्म का जन्म होता है। मधर्म से भी ग्रह की तुष्टि न होने से निर्वेद (विरक्ति) होना स्वाभाविक है। भीतिबता और भेद-बुद्धि से जब मन आत्मरत होने लगता है। आत्मदर्शन की भावना पुन श्रद्धा का संयोग पाकर रहस्य के उद्घाटन में समर्थ होता है। स्पष्ट है कि इच्छा, क्रिया और ज्ञान (भावना बर्म और ज्ञान) की समरसता ही अखण्ड आनन्द है जो श्रद्धा—आस्थायी रागादिना वृत्ति—के द्वारा सम्पन्न है। इसी की खोज में मानव युग-युग से प्रयत्नशील है।

इस पर्यवेक्षण से दो बातें सामने आती हैं। एक तो यह कि चक्षु मत्त श्रद्धा-रहित होकर स्थिर नहीं रह सकता। श्रद्धा का सत्तन माहुर्य ही वाच्य की प्राप्ति का साधन है। यहाँ यह कहा उल्लो है कि मनु श्रद्धा की महायत्ना से अन्त में जिस आनन्द की प्राप्ति करते हैं, उससे मानव और नारस्वतवासियों का क्या सम्बन्ध है? इसका उत्तर यह हो सकता है कि मनु के द्वारा जिस आनन्दवाद की स्थापना की गई है, उसे भाषी मानवता के लिए आदर्श के रूप में उपस्थित करना बरि की अभिप्रेत था। इसीलिए श्रद्धा कुमार की अपने साथ न ले जाकर इडा के पास छोड़ जाती है।

(६) सर्गों का तात्वेति नामकरण :

'वामावनी' का रूप-तत्त्व एक अन्य दृष्टि से भी स्पष्ट है। इसके सर्गों का नामकरण और क्रम उसी प्रकार रखा गया है, जिस प्रकार हमारे मन में वृत्तिमाँ उठती हैं। यहाँ आधुनिक मनोविज्ञान की चर्चा में पूर्व मन के विषय में भारतीय शास्त्रों के मत उद्धृत करना असंगत न होगा। छान्दोग्य उपनिषद् में मन को अन्नमय, प्राण को जलमय और वाक् को तेजोमय कहा गया है। इसी प्रसंग में मन की ध्वनता पर भी प्रकाश डाला गया है जिस पर प्रतिबन्ध लगाना आवश्यक होता है। पञ्चतन्त्र ने मन अथवा चित्त-वृत्तियों के निरोध के लिए योग का आधार देने का परामर्श दिया है—'योगश्चित्तवृत्ति निरोधः ।'

मन्दर्शन में मन की प्रवृत्ति मार्ग में नियोजित करने का उल्लेख है। शिव मन की इच्छा से ही तुष्टि का सुजन करत है। यदि हम मन को स्वतन्त्रता दे दें तो भी सर्वत्र शिव का वास होने के कारण वह मन उसे छोड़कर वहाँ जायेगा? वस्तुतः प्रसादजी शैव दर्शन से प्रभावित थे। प्रज्ञोपनिषद् में दत्त इन्द्रियों का स्वामी मन को

ही माना गया है। यहाँ यह ज्ञान लेना चाहिए कि उपनिषदों का मनोविज्ञान सर्वत्र अध्यात्म-समन्वित है।

आधुनिक मनोविज्ञान मन के गूढ़ रहस्यों का विश्लेषण करता है। बालक में सर्वप्रथम शुद्ध चेतना का उदय होता है। यही 'प्रत्यक्ष' के सहारे शरीराभिमानि अहं का बोध उत्पन्न करती है। इनसे मानवीय चेतना विकसित होती है। बालक में सर्वप्रथम कुतूहल, जिज्ञासा, भय आदि स्वयंभू मनोवृत्तियों का उदय होता है। किशोरावस्था में इन्हीं स्वयंभू मनोवृत्तियों के सहारे अहं का बोध होता है जो आगे चलकर लिंग-चेतना को जन्म देता है।

अब देखना यह है कि 'कामायनी' में इस क्रम का पालन कहाँ तक हुआ है ? 'कामायनी' का प्रारम्भ चिन्ता से हुआ है। मनु चिन्ताग्रस्त होकर हिमगिरि के उत्तुंग शिखर पर बैठे हैं। धीरे-धीरे उनमें भाषा का संचार होता है और तदनन्तर श्रद्धा-वृत्ति का संसर्ग प्राप्त होता है। उनका मन काम और वासना में उलझने लगता है और इस प्रकार कर्म, ईर्ष्या और सघर्ष करते हुए वे अन्त में आनन्द को प्राप्त करते हैं। स्पष्ट है कि हमारे मन में उठने वाला भाव-क्रम भी इसी के अनुरूप चलता है। इस प्रकार प्रसादजी ने यहाँ भी प्रतीक-पद्धति से दो कथाओं का सफल निर्वाह किया है।

आधुनिक दृष्टि से 'कामायनी' के रूपक का अर्थ .

प्रत्येक साहित्यकार पर युगीन वातावरण का न्यूनाधिक रूप में प्रभाव अवश्य रहता है। कामायनीकार को भी इसका अपवाद नहीं माना जा सकता। यद्यपि 'कामायनी' में मानव-सम्भता के प्रारम्भिक युग की भाषा का प्रतिपादन किया गया है, पर वर्तमान का प्रभाव भी कवि के मन में निश्चित रूप से विद्यमान था। अतः आज के मानव-जीवन का रूप-तत्त्व भी उसमें सहज स्वीकार्य है। आज के मनुष्य के सामने एक प्रमुख समस्या यह है कि वह श्रद्धा और अध्यात्म के आन्तरिक स्वरूप को समझने में सर्वथा असमर्थ हो रहा है। उसकी आस्था और विश्वास-सम्बन्धी सात्त्विक वृत्तियाँ अनास्था और अविश्वास में बदल गई हैं। परिणामतः उसका हृदय शगात्मक तत्त्व से धूम्य हो गया है और वह अनायास ही बुद्धि-वैभव को गौरव देने लगा है। ममता, वात्सल्य, दया, प्रेम, सहानुभूति आदि की कोमल भावनाओं से सर्वथा रहित होकर वह विज्ञान का अन्धानुसरण कर रहा है। किन्तु, यह बौद्धिक विकास निश्चय ही एकांगी है। इसी कारण आज के युग में आध्यात्मिकता, विज्ञान और सांसारिक कर्म तीन पृथक्-पृथक् दिशाओं में चल रहे हैं। इस प्रसामजस्य को दूर करने के लिए श्रद्धा अर्थात् आस्तिक बुद्धि की आवश्यकता है।

'कामायनी' का मूल लक्ष्य अखण्ड आनन्द की प्राप्ति है, जो श्रद्धा द्वारा सम्भव हुई है। कवि का यह 'अखण्ड आनन्द' ही आधुनिक मानव के कल्याण का यौनक

है। यही धात्र की समस्या का प्रमुख समाधान है। अतः यह कहना अनुचित न होगा कि प्रसादजी की अपूर्व प्रतिभा ने आधुनिक युग की प्रमुख समस्या धीरे-उमरे समाधान का समावेश 'कामायनी' के कथानक में कर दिया है।

रूपरत्न पर कतिपय आक्षेप

अब एक धीरे प्रश्न रह जाता है, धीरे वह है कामायनी के रूपरत्न की तर्क-मार्गति। आचार्य युक्त का प्रबल आक्षेप है कि जब इच्छा, क्रिया और ज्ञान, तीनों थड़ा की ही प्रवृत्तियाँ हैं, तब थड़ा का ज्ञान में अलग अस्तित्व क्यों? वे कहते हैं—

जिस गमस्वर या पक्ष बक्ति ने अन्त में सामने रखा है, उसका निर्नाह रहस्यवाद की प्रकृति के कारण काव्य के भीतर नहीं होने पाया है। पहले बक्ति ने कर्म की बुद्धि या ज्ञान की प्रवृत्ति के रूप में दिखाया, फिर अन्त में कर्म और ज्ञान के बिन्दुओं की अलग-अलग रखा।^१ युक्तजी के इस आक्षेप का उत्तर डॉ० नगेन्द्र के मतानुसार इस प्रकार है— "थड़ा केवल भावना नहीं, भाव भी नहीं। वह जीवन की अस्तित्व बुद्धि है, विश्वास और आस्था का प्रतीक है। भावसौक्य तो मात्र भाववृत्ता, केवल इच्छा का प्रतीक है, जबकि थड़ा जीवन के अस्तित्व में आस्था अर्थात् विश्वासयुक्त जीवनेच्छा है।"^२

वस्तु-रचना की दृष्टि से भी थड़ा का इन तीनों (भाव, ज्ञान और क्रिया) में अलग होना आवश्यक था। 'कामायनी' की कथा का उद्देश्य 'मरसना की प्राप्ति' परचे विज्ञानदलीन होना है—धीरे यह कार्य मुख्य पात्र के द्वारा ही सम्पादित होता चाहिए था। "इस प्रकार कामायनी निस्सन्देह ही रूपक है। प्रसादजी ने कथा के मूल तत्वों को ऐतिहासिक मानन हुए उनसे आधार पर ऐतिहासिक महाकाव्य की रचना का उपक्रम किया था। किन्तु कथा का सावेनिक रूप उनके मन में प्रारम्भ से अन्त तक वर्तमान था और मन के विकास का प्राचीन रूपक उनसे बँसे भी प्रिय था।"^३

युक्तजी द्वारा किये गये उपर्युक्त आक्षेपों के अनिर्वहण 'कामायनी' के रूपरत्न के सम्बन्ध में निम्नलिखित शर्तें भी ब्यक्त की जाती हैं—

(घ) रूपक काव्य के पात्र धीरे घटनाएँ अधिनाशन कल्पित होने हैं जबकि 'कामायनी' का कथानक ऐतिहासिक है।

(घा) उत्पत्तावन के समय तथा सारस्वन नगर में प्रायः एक जैसी सत्कारण घटनाएँ घटती हैं। अतः इनमें से प्रथम को अन्तमय वीर्य तथा दूसरे को आरामन वीर्य कह कर भेद करना उचित नहीं है।

१. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ६६१

२. देगिंग, 'विचार और विश्लेषण', पृष्ठ ७६

३. विचार और विश्लेषण (डॉ० नगेन्द्र), पृष्ठ ७३

(इ) मनु और मानव दोनों में लगभग समान प्रतीकत्व का नियोजन हुआ है।

इन आक्षेपों में, वास्तव में, बल नहीं है, क्योंकि (अ) 'कामायनी' का आधार इतिहास होने पर भी उसमें आद्योपान्त कल्पना का समावेश रहा है। सभी पात्रों के ऐतिहासिक व्यक्तित्व के साथ-साथ उनकी कवि-कल्पित सूक्ष्म अनुभूतियाँ भी सर्वत्र विद्यमान हैं। अतः प्रतीक-निर्वाह में कवि को पूर्ण सफलता मिली है। (आ) जम्-प्लावन के समय विलासातिरेक के कारण देव-सृष्टि का पूर्ण विनाश होता है। देवता एक-दूसरे के लिए 'बड़ी मछली' बनकर सृष्टि को समाप्त करने लगे। इनके विपरीत सारस्वत नगर में ऐसी स्थिति नहीं है। वहाँ मनु का विलास कारण अवश्य है, किन्तु साथ ही श्रद्धा की सहानुभूति, मनु का निर्वेद आदि मनु के बचाव के प्रबल आधार हैं जिनकी सहायता से ये अन्नमय कोश तक पहुँचते हैं। वैसे भी, प्राणमय कोश की स्थिति अन्नमय कोश से ऊँची है। अतः जलप्लावन और सारस्वत नगर की घटनाओं में समानता नहीं माननी चाहिए। (इ) मनु और मानव के प्रतीकत्व में भी प्रसादजी ने स्पष्ट रूप में भेद-रेखा खींची है। मनु अपनी अन्तिम अवस्था में ही पूर्णता को प्राप्त कर सके थे, जबकि मानव ने प्रारम्भ से ही पूर्णता का परिचय दिया है। मनु और श्रद्धा के अनावों को इड़ा से ग्रहण करके उसकी पूर्णता का विधान किया गया है। एक अन्य दृष्टि से भी इसपर विचार किया जा सकता है। मनु और मानव-सम्बन्धी प्रतीकत्व की असंगति में स्वयं प्रसादजी भी अपरिचित न थे। इसी कारण उन्होंने आनन्द-लोक की यात्रा से पूर्व सारस्वत नगर में ही श्रद्धा द्वारा मानव का परित्याग करवा दिया था। तदनन्तर कलाश-यात्रा के पश्चात् उन्होंने मानव को मनु की चित्तता में लीन करा दिया है। इस प्रकार, दोनों ही दृष्टियों से, मनु और मानव के प्रतीकत्व का समर्थन किया जा सकता है।

वस्तुतः रूपक-तत्त्व के सफल निर्वाह की दृष्टि से 'कामायनी' अप्रतिम रचना है। इसके प्रत्येक पात्र तथा घटना का ऐतिहासिक महत्त्व तो है ही, साथ ही मनो-विज्ञान-सम्बन्धी सांकेतिक अर्थ भी अत्यन्त व्यक्त है। वह मूल कथा का सहायक बन कर आया है। अन्य कवियों को दिशार्थक कथा की सिद्धि के लिए प्रायः मूलकथा में परिवर्तन करना पड़ा है, किन्तु कामायनीकार इस दोष से सर्वथा मुक्त है। जहाँ-वही थोड़ा बहुत परिवर्तन है वह वैज्ञानिकता की दृष्टि से है, रूपक के निर्वाह के लिए नहीं। 'कामायनी' में सांकेतिक अर्थ की सिद्धि के लिए मूल कथा को गोण नहीं बनाया गया, पात्रों के मुँह से सर्वथा असम्बद्ध उक्तियाँ नहीं बहलाई गईं और न ही ऐसे पात्रों अथवा घटनाओं का समावेश किया गया है जिनसे रूपकात्मक व्यञ्जना न होती हो। यदि हम तुलनात्मक दृष्टि से विचार करें तो जायसी के 'पद्मावत' में इस प्रकार के दोष उभर आए हैं। उसका ऐतिहासिक कथानक आध्यात्मिक पक्ष की प्रधानता के बोझ से दब गया है। रत्नसेन दस द्वारों के चक्कर में पड़ जाता है और

क्या विनष्ट हो जाती है। इतना ही नहीं, पचावतर को जहाँ-नहीं आध्यात्मिक अभिव्यक्ति का प्रवसर मिला है, वहाँ वह अपनी लेखनी पर नियन्त्रण नहीं रख सका। उसके वाच्यायं और व्यग्यायं दो भिन्न दिशाओं में चले गए हैं—स्वाभाविक न होकर आरोपित बन गए हैं। किन्तु, 'कामायनी' का रूपक-तत्त्व इन आरोपों से मुक्त रहा है। इसी कारण प्रबन्ध-वाक्यों के क्षेत्र में 'कामायनी' की यह रूपकात्मकता और सुगठित वस्तु-योजना नब्य ही नहीं, प्रज्ञातीत हो गई है।

यह भी शायद है कि रूपक का निर्वाह और वह भी अनेक पात्रों व घटनाओं के सन्दर्भ में, सरल कार्य नहीं है। स्वयं प्रसादजी ने 'कामायनी' को रूपक-वाक्य न मानकर इसमें रूपक की सम्भावनाओं का सवेत मात्र किया है। अतः 'कामायनी' में एकाग्र प्रसंग में रूपकत्व के शिथिल नियोजन को वाक्य-कौशल की असमर्थता नहीं मानना चाहिए। यह तो अप्रस्तुत के विरुद्ध प्रस्तुत की, परोक्ष के विरुद्ध प्रत्यक्ष की और आदर्श के विरुद्ध वचायं की सामयिक शक्ति है। 'कामायनी' का रूपक-तत्त्व भी अपनी शक्ति का वायजूद इसका अपवाद यँसे रह सकता था।



अंगी रस

काव्यशास्त्रियों ने रस को काव्य की आत्मा के रूप में प्रतिष्ठित किया है। अतः किसी भी काव्य-कृति में रस की सहज अन्तर्ध्याप्ति रहती है। प्रबंध-काव्य में तो रसों का संचरण और भी अधिक होना है। वस्तुतः प्रबंध-काव्य में जीवन और जगत् के वैविध्य का चित्रण किया जाता है। अतः विविध घटनाओं एवं परिस्थितियों के अनुकूल उसमें विभिन्न रसों की स्थिति रहती है। किन्तु, इन सभी रसों में महाकाव्य में एक रस तो आद्योपान्त उपलब्ध रहता है और शेष गौण होते हैं। अर्थात् महाकाव्य में एक रस अंगी के रूप में विद्यमान रहना चाहिए तथा शेष रस अंग-रूप में। ये अंगभूत रस संचारी भावों के समान उन्मग्न-निमग्न होकर अंगी रस की पुष्ट करते रहते हैं।

महाकाव्य में अंगी रस के रूप में किस रस को स्थापित किया जाए, इस सम्बन्ध में प्रायः सभी आचार्य सहमत हैं। उन्होंने एक स्वर से यह प्रतिपादित किया है कि महाकाव्य में शृंगार, धीर श्रयवा शान्त से से किसी एक रस को अंगी रस के रूप में प्रतिष्ठित किया जा सकता है। काव्य-रस की दृष्टि से 'कामायनी' महाकाव्य की कोटि में आती है। अतः यह अपेक्षित है कि उसमें भी इन तीनों रसों में से किसी एक को अंगी रस के रूप में स्वीकार किया गया हो तथा शेष रस उसके सहायक हों।

अंगी रस के निर्धारण के लिए कुछ विशेष नियम हैं। निम्नलिखित कसोटियों पर उसका पूरा उतरना आवश्यक है— (अ) निरन्तर व्याप्ति, (आ) प्रमुख पात्र की मूलवृत्ति से सम्बन्ध, (इ) उद्देश्य और फलागम का आस्वाद रूप, (ए) मूल प्रभाव का व्यञ्जक।

इसी आधार पर हम 'कामायनी' के अंगीरसत्व पर विचार करेंगे। इस ग्रन्थ में विभिन्न रसों की स्थिति इस प्रकार रही है—

(१) वास्तव्य रस :

‘वामायनी’ में वास्तव्य रस का निरूपण ‘ईर्ष्या’ व ‘स्वप्न’ सर्गों में हुआ है। ‘ईर्ष्या सर्ग’ में शब्दा द्वारा अपने भावी पुत्र के लिए नूते आदि का वरान करने में हृदय का वास्तव्य मुखरित हो उठा है। ‘स्वप्न’ सर्ग की निम्नांकित पंक्तियाँ तो इस रस का अत्यन्त सुन्दर उदाहरण हैं—

‘माँ—फिर एक कितक दूरागत गूँज उठी कुटिया सूनी,
माँ उठ दीड़ी भरे हृदय में लेकर उत्कठा झूनी।’

इन पंक्तियों में आत्मम्बन के रूप में शब्दा का पुत्र मानव है। उसने द्वारा ‘माँ’ शब्द का उच्चारण और तदनन्तर विलंबारी आदि भरना उद्दीपन हैं। उत्कठिता शब्दा का उने लेने के लिए दीड़ पड़ना अनुभाव है। हृषं, झौलुक्का, थपलता आदि सञ्चारी भाव हैं। इस प्रकार यहाँ वास्तव्य की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। किन्तु यह जातव्य है कि इस प्रकार के प्रसंग ‘वामायनी’ में अरुण ही हैं, अन्य इसे अंगी रस नहीं माना जा सकता।

(२) भयानक रस :

भयानक रस का निरूपण प्रसादजी ने मुख्यतः ‘चिन्ता’ सर्ग में किया है। प्रलय के विनाश को देख कर मनु विस्मित है। उन्ने हृदय में भय का आधिपत्य है। एक उदाहरण तोजिए—

“उपर गरजती तिधु सहरियाँ, कूटिल बाल के जालों-सी,
पत्नी आ रही फेंक उगतती, फल फेंकावे घ्यालों सी।
घँसती घरा, पधकती ज्वाला, ज्वालातुम्रियों के निद्रास
और सङ्घित कमरा, उसके अवयव का होता था हास।

इन पंक्तियों में तिधु की भीषण सहरें आत्मम्बन है। मनु आघम है, जो इन सहरा के गर्जन, उनका गर्ग के समान बटों, पृथ्वी के घँसने और ज्वालातुम्री फूट पड़ने आदि का दृश्य देख कर उद्दीपन का अनुभव करते हैं। मनु का भाव में घँसकर जाता, चिन्ता-रात्र होना आदि अनुभावों के रूप में वर्णित हुए हैं और स्मृति, विषाद, वातरता आदि सञ्चारी भाव हैं।

‘चिन्ता’ सर्ग के अनिश्चित ‘स्वप्न’ एवं ‘समर्थ’ सर्गों में भी भयानक रस से सम्बन्धित दो-चार स्थान हैं, किन्तु स्पष्ट व्याप्ति अथवा मुख्य पात्र की मूलवृत्ति से सम्बन्ध न होने के कारण इस रस को भी ‘वामायनी’ में मुख्य स्थान नहीं दिया है।

(३) वीर रस :

वीर रस के लिए ‘वामायनी’ में अधिक अवकाश नहीं रहा। इसका अपानक विन्तन प्रधान होने के कारण उगम बाह्य समर्थ की न्यूनता रही है। केवल ‘मर्त्य’

सर्ग में इड़ा के प्रति मनु के बलात्कार की असफल चेष्टा के समय सारस्वत नगर की क्षुब्ध प्रजा से मनु के मुट्ठ-धरान में इस रस की किञ्चित् अभिव्यक्ति हुई है—

“अंघड़ या घड़ रहा, प्रजा-बल-सा भुंभलाता,
रण-वर्षा में शस्त्रों-सा बिजली चमकाता ।
किन्तु फूर मनु चारण करते उन बाणों को,
घड़े कुचलते हुए खड़ग से जन-प्राणों को ।
माहत पीछे हटे, स्तम्भ से टिक कर मनु ने,
श्वास लिया, हंकार किया दुर्लक्ष्यी धनु ने ।”

इन पक्तियों में सारस्वत नगर की प्रजा एवं आकुलि-किनात नामक राक्षस-गण आलम्बन हैं । उनकी तीव्र गति व शस्त्र-चालन का कौशल उद्घोषन है । मनु द्वारा शस्त्र-प्रहार को रोकना और प्रजात चक्र की भांति घूमते रहना अनुभाव के रूप में वर्णित हुए हैं । आवेग, मद, उग्रता, भौत्सुक्य आदि की कल्पना संचारी भाव के रूप में हुई है ।

(४) कण्ठ, वीभत्स, रौद्र, घद्भुत रस :

इसी प्रकार स्फुट रूप में ‘कामायनी’ में अन्य रस भी उपलब्ध हैं । मनु के चिन्तन में कही-कही कण्ठ रस, सारस्वत नगर-वासियों द्वारा उनके मुट्ठ-धरान में रौद्र रस, मनु द्वारा किये गए मजो के हिसारमक बमों में वीभत्स रस (बादल दृश्य रुधिर के छीटे, अस्थि-खड की माला) आदि का चित्रण हुआ है । शिव के ताण्डव नृत्य तथा त्रिलोक-दर्शन के प्रसंगों में घद्भुत रस की स्थिति मानी जा सकती है । हाँ, इस चिन्तन-प्रधान महाकाव्य में हास्य रस का कोई भी प्रसंग अवश्य नहीं पाया है ।

(५) शृंगार एवं शान्त रस :

आधिक्य की दृष्टि से ‘कामायनी’ में शृंगार व शान्त रसों का आघोषान्त नियोजन है । शृंगार के दोनों पक्षों को इसमें ग्रहण किया गया है—‘ईर्ष्या’ सर्ग तक संयोग शृंगार मिसता है, ‘इड़ा’ सर्ग में उसके वियोग पक्ष का निरूपण है । ‘स्वप्न’ में प्रवास की भी चर्चा है । इसी प्रकार, शृंगार के साथ-साथ शान्त रस भी सम्पूर्ण ग्रन्थ में व्याप्त रहा है । प्रारम्भिक सर्गों (चिन्ता, भाषा) में मनु का शान्त चिन्तन अत्यन्त सुन्दर बन पड़ा है । अन्तिम सर्गों में तो इसकी पूर्ण प्रतिष्ठा है । अग्नि और मनु का उस आनन्द-लोक की ओर प्रस्थान करना जहाँ सदैव शान्ति है तथा सभी अपने हैं, और उस आनन्द-लोक में पहुँच कर अखण्ड आनन्दावस्था में तन्मय हो जाना शान्त रस के द्योतक हैं । चिन्ता, भाषा, निर्वेद, रहस्य, आनन्द आदि सर्ग इसी रस को अंगीकार करते हैं ।

इस प्रकार अन्य रसों की अपेक्षा ‘कामायनी’ में दो रस अधिक ग्रहण किए

गए हैं—ज्ञान्त तथा शृंगार । शेष रस इतने क्षणिक हैं कि उन्हें इस महावाक्य का भगी रस कदापि नहीं माना जा सकता । ज्ञान्त और शृंगार में से भी शास्त्रीय लक्षणों के अनुसार ज्ञान्त रस ही 'कामायनी' का भगी रस सिद्ध होता है । भक्त हृदय भगी रस के लिए मान्य चारों आवश्यकताओं के आधार पर इसका विवेचन करेंगे ।

१ निरन्तर ध्यानि .

निरन्तर ध्यानि की दृष्टि से ज्ञान्त रस 'कामायनी' में प्रादोषान्त उपलब्ध है । स्थान-स्थान पर मनु के चिन्तन में श्रद्धा की उक्तिओं में तथा 'दग्धन', 'एन्स्य' और 'मानन्द' सगों में ज्ञान्त रस पूर्णतः प्रसरित रहा है । इनके विपरीत शृंगार रस केवल 'कामायनी' के पूर्वार्ध में ही है . उत्तरार्ध में शृंगार के निता कोई स्थान नहीं है । यद्यपि यह सत्य है कि इस महावाक्य के पूर्वार्ध में शृंगाराधिक्य के कारण ज्ञान्त रस दब-सा गया है, किन्तु वह विद्यमान अवश्य रहा है । अतः न्यूनाधिक रूप में इस वृत्ति में ज्ञान्त रस सर्वत्र प्रवाहित है ।

२ मुख्य पात्र की मूल प्रवृत्ति से सम्बन्ध

भगी रस प्रायः महावाक्य के नायक-नायिका या मुख्य पात्र की मूल प्रवृत्ति से सम्बद्ध रहता है । 'कामायनी' की प्रमुख पात्रा श्रद्धा हैं—और उगरी प्रवृत्ति रति की अपेक्षा काम भाव की धार हैं । मनु भी इससे प्रमुख पान हैं । वे भी पहले शृंगार-प्रिय हैं, किन्तु अन्तिम सगों में पहुँचने-पहुँचते पूर्णतः ज्ञान्त रस के उपासक बन जाते हैं ।

३ उद्देश्य का आत्माद-रूप :

'कामायनी' का मूल मध्य है—समरसता की प्राप्ति . यह सामरस्य काम में निपट होने पर नहीं मिलता, बल्कि जब मनु जीवन से पूर्णतः विरक्त होकर इच्छा, ज्ञान और विना क सम्बन्ध की मन्ता जान लेते हैं, तभी उक्त सामरस्य की प्राप्ति होती है । अतः इस दृष्टि से भी ज्ञान्त रस ही भगी रस ठहरता है ।

४ मूल प्रभाव का व्यञ्जक

'कामायनी' का आध्ययन करने के उपरान्त पाठक के मन में शृंगार की अनुभूति नहीं रहती । वह पूर्णतः ज्ञान्त रस में डूब चुकता है । अन्तिम सगों में शृंगार का संचलन भी पूर्णतः न होने के कारण पाठक को पूर्व-वर्णित शृंगारिक घटनाएँ सँघटा भूम जाती हैं और वह सामरस्य में सोन हो जाता है । अतः मूल प्रभाव का व्यञ्जक ज्ञान्त रस ही है । प्रगादजो का उद्देश्य भी पाठक का शृंगार की ओर उन्मुख करना न होकर ज्ञान्त रस की प्रतीति करना है ।

श्रृंगी-रस की मौलिक कल्पना

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि 'कामायनी' का श्रृंगी रस शृंगार न होकर शान्त है। किन्तु, शान्त रस को भी शुद्ध रूप में इस महाकाव्य का प्रमुख रस नहीं माना जा सकता। श्रद्धा की मूल प्रवृत्ति शान्त रस की द्योतक नहीं है। वह जीवन के प्रति निर्वेद भाव का उत्पन्न करती है। वह निवृत्ति की प्रतीक न होकर प्रवृत्ति की प्रतीक है। अतः काव्यशास्त्र के शान्त रस में उसका अन्तर्भाव नहीं हो सकता। बन्धुन प्रसादजी ने सोमिल काव्यशास्त्रीय ग्रंथ में 'कामायनी' में श्रृंगी रस की योजना नहीं की। परम्परा-प्राप्त नौ अथवा दस रसों में से उन्होंने किसी को ग्रहण नहीं किया। सभी रसों के अन्तिम लक्ष्य अर्थात् आत्मनोष को ही उन्होंने मूल रस माना है।

प्रसादजी की व्यक्तिगत जीवन-धर्या और उनके काव्य में उपलब्ध दार्शनिक विवेचन से स्पष्ट है कि वे शैव-दर्शन के अनुयायी थे। इसी कारण उनकी रसकल्पना भी शैव-दर्शन की मान्यताओं से अनुप्राणित रही है। शैव-दर्शन में आनन्द-भाव की मान्यता है, जिसमें शृंगार और शान्त, दोनों का सम्पर्क रहता है। प्रसादजी ने 'काव्य और कला तथा अन्य विषय' में इस ओर संकेत भी किया है—“शैवागम के आनन्द-सम्प्रदाय के अनुयायी रस की दोनों सीमामें शृंगार और शान्त को स्पर्श करते थे। यह शान्त रस निस्तरंग महोदयिकल्प समरसता ही है।” 'कामायनी' में इस समरसताजन्य आनन्द-रस का ही प्रामुख्य है। सभी रस के लक्षणों पर भी यह पूर्ण उतरता है। आरम्भ से अन्त तक इसी आनन्द या आत्मरस की व्याप्ति है। शृंगार और शान्त के विरोध का इसमें परिहार हो जाता है। 'पूर्वाङ्क' में उद्दाम 'शृंगार' और उत्तराङ्क में 'शान्त' का नियोजन करके शैवों के इस रस की प्रतिष्ठा की गई है। 'कामायनी' का अन्तिम प्रभाव भी रति अथवा शममूलक नहीं है। वहाँ तो अखण्ड आनन्द या सामरस्य की सत्ता शेष रह जाती है। फलागम की उपलब्धि अर्थात् मनु द्वारा समरसता की प्राप्ति भी इसी सामरस्यजन्य आनन्द द्वारा सिद्ध हो जाती है। अतः किसी भी दृष्टि से देखने पर यह स्पष्ट है कि 'कामायनी' का श्रृंगी रस आनन्द या सामरस्य है।

एक अन्य दृष्टि से विचार करने पर भी 'आनन्द' का अवीरसत्त्व स्पष्ट है। 'कामायनी' की प्रवृत्ति-कल्पना में मानव-सृष्टि के विनाश सम्बन्धी कथानक के साथ-साथ मनोवैज्ञानिक (मनस्तत्त्वपरक विवेचन) आधार भी ग्रहण किया गया है। मानव-मन की प्रमुख प्रवृत्ति शृंगार में निमग्न होना है। शृंगार का उद्दाम भोग करने पर मन में क्रमशः निर्वेद का संचार होता है अर्थात् वह शान्त रस की ओर उन्मुख होने लगता है। 'कामायनी' में मनु मन के प्रतीक हैं। इसी कारण उनके व्यक्तित्व में मन की उपर्युक्त दोनों विशेषताओं को दिखाते हुए पहले तो शृंगार का प्रचुर प्रति-

पादन किया गया है तथा बाद में शान्त रस का एकान्त निबोधन । और, इस प्रकार इन दोनों के सम्बन्ध द्वारा आनन्दवाद की प्रतिष्ठा की गई है ।

यद्यपि 'कामायनी' के अगो रस (आनन्द या सामरस्य) का उन्नेत वाक्यशास्त्र की स्वीकृत शब्दावली में उपलब्ध नहीं है तथापि यह जीवन का मूल रस है । इस सम्बन्ध में किसी प्रकार का मतभेद नहीं हो सकता । इस रसानुभूति से जिस आनन्द की प्राप्ति होती है वह साधारण आनन्द न हो, बर 'ब्रह्मानन्द सहोदर' है । इसी आनन्दवाद की निडि 'कामायनी' का नदय है—

“समरस ये जड या चेतन, सुन्दर साक्षर घना या,
चेतनता एक बिलसती, आनन्द घलंड घना या ।”

यदि वाक्यशास्त्र की पारिभाषिक शब्दावली में ही 'कामायनी' के अगो रस का निर्धारण करने का आग्रह हो तो इसे उदात्त शान्त रस माना जा सकता है । अतः स्थूल दृष्टि में रस-निर्धारण करने समय साहित्यशास्त्र के आधार पर तो शान्त रस ही 'कामायनी' का अगो रस निडि लेना है, किन्तु दर्शन की भूमि पर सूक्ष्म एवं वैज्ञानिक अध्ययन करने में अन्तर यह स्पष्ट है कि शैवागमों के आनन्द या सामरस्य को यह गौरव दिया जाना चाहिए । प्रसादजी ने इसी घलंड आनन्द को अगो रस के रूप में प्रतिष्ठित किया है । 'कामायनी' के मर्मज्ञ आलोचक डॉ० नगेन्द्र ने भी इन धन्य की रस-योजना पर विचार करते समय यही दृष्टिकोण व्यक्त किया है । उनके अनुसार—“कामायनी में अनेक रस हैं, किन्तु वे शैवागम की साम्प्रदायिक शब्दावली में आनन्द रस और अभिनव गुप्त की शास्त्र-मम्मन शब्दावली में तात्त्विक धर्म में 'ज्ञान रस' के विचार मान हैं । ××× अभिनव प्रतिपादित ज्ञान शैवागम के आनन्द रस का ही पर्याय है 'वाक्यशास्त्र में रुढ़ शान्त रस में उसे सीमित करने' अभिनव की दार्शनिक भाव-भूमिका के विरुद्ध होगा, प्रसाद की चिन्तन-परम्परा के प्रतिबल होगा और कामायनी के प्रतिपाद्य तथा स्वरूप के भी प्रतिबल होगा । जिस प्रकार कामायनी के तरु-दर्शन में अभेद-व्यवस्था का आग्रह है, उसी प्रकार 'अनेक रस-दर्शन में भी । ××× कामायनी के पूर्वार्द्ध में शृंगार और उत्तरार्द्ध में ज्ञान के प्राधान्य का यही रहस्य है । पूर्वार्द्ध के उद्गम शृंगार का उत्तरार्द्ध के ज्ञान में निमग्न सामान्य वाक्यशास्त्रीय धर्म में सम्मिल नहीं है, क्योंकि शृंगार ज्ञान का विरोधी रस है, ××× पर यहाँ तो शृंगार और ज्ञान दोनों परस्पर-विरोधी न होकर सामरस्य रूप आनन्द या शान्त रस की दो सीमाएँ हैं । ××× अतः कामायनी का अगो रस भारतीय रस-सिद्धान्त का आधारभूत आनन्द रस ही है, जिसका दूसरा नाम शीतिव धर्म में ज्ञान भी है ।”

भाषा-सौन्दर्य

भावों और विचारों की अभिव्यक्ति के लिए भाषा को सर्वाधिक सशक्त माध्यम के रूप में स्वीकार किया गया है। साहित्यकार भी अपने भावों की अभिव्यक्ति भाषा के माध्यम से ही करते हैं। अतः साहित्य-सर्जना के क्षेत्र में भाषा का महत्त्वपूर्ण स्थान है। इस सम्बन्ध में यह ज्ञातव्य है कि यदि भाषा मशकत होगी तो साहित्यकार के भावों की अभिव्यक्ति स्वतः ही जाएगी, किन्तु यदि भाषा मशकत हुई तो साहित्यकार के भाव अस्पष्ट ही रह जाएंगे तथा उसका साहित्य चिर स्थायी नहीं बन सकेगा।

प्रसादजी अपने युग के अत्यन्त प्रतिभा-सम्पन्न कलाकार थे। उनकी प्रतिभा बहुमुखी थी। काव्य तथा गद्य के क्षेत्र में प्रचलित प्रायः सभी विधाओं को उन्होंने अपनी कृतियों द्वारा समृद्ध किया। भाव, भाषा और शैली के क्षेत्रों में प्रयोग करते हुए उन्होंने हिन्दी-साहित्य को 'कामायनी' और 'चन्द्रगुप्त' सरोसी प्रौढ़ रचनाओं से अलंकृत किया। उनके सम्पूर्ण साहित्य में भावना एवं भाषा-शैली का पूर्ण उत्कर्ष मिलता है। वस्तुतः वे अनुभूति और अभिव्यक्ति को पृथक्-पृथक् देखने के पक्ष में नहीं हैं। उनकी मान्यता है कि यदि कवि में सकल्पात्मक मौलिक अनुभूति का तीव्र आवेग है तो उसकी अभिव्यक्ति निस्सन्देह सुन्दर एवं समर्थ होगी। 'काव्य और कला' शीर्षक निबन्ध में इस विचार को इन शब्दों में व्यक्त किया गया है—'व्यजना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिणाम है। क्योंकि सुन्दर अनुभूति का विकास सौन्दर्यपूर्ण होगा ही।'

'कामायनी' में भी उनके भावों एवं भाषा में अपूर्व सौन्दर्य निहित है। काव्य-रूप की दृष्टि से यह कृति महाकाव्य की क्रेटि से आती है। महाकाव्य के लिए एक आवश्यक प्रतिबन्ध यह है कि उसकी प्रतिपादन-शैली शुद्ध न हो कर गम्भीर-उदात्त एवं नानावर्णनसमा होनी चाहिए। ग्रीक भाषाई सांवाइनस ने तो काव्यगत घोदात्थ

का स्पष्ट ब्यक्त किया है। 'कामायनी' में महानाव्य विषयक इस विशेषता का सफल निर्वाह किया गया है। प्रस्तुत प्रसंग में यह भी ज्ञातव्य है कि 'कामायनी' की रचना प्रसादजी ने अपनी प्रौढ़ अवस्था में की थी। अतः इस दृष्टि से भी उसमें सघनत भाषा का प्रयोग किया जाना स्वाभाविक था।

भाषा को भावार्थ-चित्र में सक्षम बनाने के लिए अनेक उपादानों का प्रयोग किया जाता है। उसमें शब्दात्म्य एवं गतिशीलता की रक्षा के लिए शब्दशक्तियों, वक्रोक्ति, प्रतीक, शब्दास्तरकार, वाक्य-गुण तथा मुहावरे और लोकोक्तियों का आश्रय लिया जाता है। इसके अतिरिक्त शब्द-संग्रह, शब्द-सामित्य आदि की ओर भी ध्यान दिया जाना चाहिए। कामायनीकार इन विविध प्रसाधनों द्वारा अपनी वाच्य भाषा को समृद्ध करने के प्रति पर्याप्त मजबूत रहा है। अब हम आलोच्य कृति में इनके सौन्दर्य का पृथक्-पृथक् उद्घाटन करेंगे।

१ 'कामायनी' में शब्दशक्तियाँ

शब्द की मुख्यतः तीन शक्तियाँ मानी गई हैं—अभिधा, लक्षणा, व्यञ्जना। किसी शब्द में साक्षात् सन्नेतित अर्थ की प्रतीति कराने वाली शब्दशक्ति अभिधा है। कभी-कभी शब्द के मुख्य अर्थ को ग्रहण कर लेने पर भी वाच्यगत सौन्दर्य की उपलब्धि नहीं हो पाती। इसी कारण कुशल कवि इसके अधिक प्रयोग से बचने का प्रयत्न करते हैं, किन्तु इसका एकाग्र तिरस्कार करना सम्भव नहीं है। प्रसादजी ने भी वर्णनात्मक स्थलों पर अथवा विभिन्न कथा-मूत्रों का संयोजन करते समय इसके सफल एवं सुबोध स्वरूप को ग्रहण किया है। 'स्यम्न' संग में गारम्भगत नगर के इति-मूल का वर्णन करते समय अथवा 'घानन्द' संग के प्रारम्भिक छन्दों में अभिधा के माध्यम में ही भावाभिव्यक्ति की गई है।

प्रसादजी ने अभिधा की अपेक्षा लक्षणा एवं व्यञ्जना का आश्रय अधिक लिया है। लाक्षणिक एवं व्याकरणिक शब्दों का प्रयोग कवि अपनी घान्तरिक अभिव्यक्ति के लिए करता है। अन्निधेमार्थ में बाधित होकर इन शब्दों में नई तटस्थ उत्पन्न करने की शक्ति आ जाती है। वाच्योपगोषा होने के कारण लाक्षणिक प्रयोग जैसे तो प्राचीन काव्य में भी उपलब्ध है, किन्तु हिन्दी के छायावादों काव्य में इनका चरम उत्थान पाया जाता है। छायावाद के अष्ट निदर्शन 'कामायनी' का तो प्रादुर्गम पृष्ठ लाक्षणिक अभिधाओं से मुग़र हो उठा है। यैवस एवं उदाहरण देतिये—

"यह प्रभात का होन बसा शनि, जिरन जहाँ घाँवनी रहो,
यह सग्न्या थी, रवि शनि तारा में सब बोई नहीं जहाँ।"

इस उदाहरण में शब्दों की 'प्रभात का होन बसा शनि' और 'सग्न्या' का

कर सम्बोधित करना माघित है। फिर भी इन दोनों में सादृश्य सम्बन्ध होने के कारण यह कल्पना निराधार नहीं कही जा सकती। जिस प्रकार प्रभातकालीन चन्द्रमा ध्रुववा सान्ध्य-वेला निस्तेज होते हैं, उसी प्रकार अद्धा भी भव मनु के वियोग में तेजहीन हो गई थी। भावों का यह सौन्दर्य सशरणा द्वारा ही सम्भव हो सका है।

२. 'कामायनी' में वक्रोक्तिगत सौन्दर्य :

वक्रोक्ति अभिव्यक्ति की उस प्रणाली को कहते हैं जिसके द्वारा कथन में एक विशिष्ट अस्कार उत्पन्न किया जाए। सामान्य व्यवहार में सहज कथन से बचने की प्रवृत्ति को अधिक अत्यस्कार नहीं कहा जा सकता, किन्तु काव्य में गूढ़ अन्तर्दशाओं का वर्णन होने के कारण वक्रतापूर्ण अभिव्यञ्जना की शैली का गुण माना गया है। वक्रोक्ति के अनेक भेद-प्रभेद किए जा सकते हैं। प्रसादजी ने इनमें से अधिकांश का प्रयोग किया है। प्रमुत्तता की दृष्टि से उन्होंने वर्णविन्यास, उपचार, विशेषण, संवृति, संख्या, उपसर्ग, निपात आदि से सम्बद्ध वक्रताओं का उपयोग करके भाषा में वैदग्ध्य का समावेश किया है। 'कोकिल की काकली वृषा ही श्रव कलियों पर मँढरती' अथवा 'कल कपोस था जहाँ विद्युत्तता कल्पवृक्ष का पीत पराग' जैसी पंक्तियों में वर्णविन्यास वक्रता का सौन्दर्य द्रष्टव्य है।

इसी प्रकार सवृति वक्रता के क्षेत्र में भी आलोच्य कवि ने सफलतापूर्वक भावाभिव्यक्ति की है। इस प्रकार की वक्रता में सर्वनामादि के माध्यम से भावों का संवरण करके सौन्दर्य-विधान किया जाता है। 'कामायनी' के काम, वासना, लज्जा, ईर्ष्या आदि सगों के अनेक भावों में इसका शक्ति प्रयोग किया गया है। एक उदाहरण देलिये—

“ये फूल और वह हँसी रही, वह सौरभ, वह निश्वास छना,
वह कलरव, वह संगीत भरे, वह कोलाहल एकान्त बना।”

यहाँ देवताओं की हैसी, उल्लास, चहल-पहल और सगीतमय वातावरण अनुभूतीय था। अतः 'वह' शब्द द्वारा इनके सौन्दर्य का संवरण किया गया है।

३. 'कामायनी' में प्रतीक-विधान :

'प्रतीक' से हमारा तात्पर्य उस शब्द-विशेष से है जो किसी भाव अथवा विशेषता का चोटन कराने के लिए जन-समाज में परम्परा तथा रूढ़ि के कारण प्रचलित हो गया है। भावों की सफ्त अभिव्यक्ति के लिए ये अत्यंत काव्योपयोगी उपकरण हैं। दाय्यावादी वाक्य में तो इनका प्रचुर प्रयोग किया गया है।

'कामायनी' में प्रयुक्त प्रतीकों को दो वर्गों में रखा जा सकता है—छद्म तथा

वचि-निमित्त या स्वच्छन्द । अधिकांश वचियों द्वारा प्रयुक्त होने रहने के कारण कुछ प्रतीकात्मक शब्द बहुत प्रचलित हो जाते हैं । इन्हें रूढ़ प्रतीक कहा जाता है । 'कांटे' और 'कुसुम' का प्रतीकत्व ऐसा ही है—

“मृदाको कांटे ही मिलें धन्य । हों सफल तुम्हें ही कुसुम-बुज ।”

यहाँ 'कांटे' को जीवन की बाधाओं और विपत्तियों के लिए तथा 'कुसुम' को सुख और ऐश्वर्य के लिए प्रयुक्त किया गया है । प्रायः सभी वचियों ने इन्हीं प्रयोगों के भावन के लिए इन प्रतीकों का आश्रय लिया है, अतः ये रूढ़ प्रतीक हैं ।

सौन्दर्य-दर्शन का प्रतिपादन शून्य होने के कारण 'वामावनी' में इस मन के सैद्धान्तिक प्रतीकों को भी ग्रहण किया गया है । गोबर (ज्योतिष-पिंड), घण्टा (तुल्य प्रीति), भूमा (सामरस्य की स्थिति), नारंगजलधि (यह) आदि इसी प्रकार के सैद्धान्तिक प्रतीक हैं ।

प्रसादजी ने वचितय नवीन प्रतीकों की योजना की है । बासी फूल (म्लान नाव), रजनी के पिछने पहर (विशोरावस्था के बाद का समय), मतवाली बोजल (हृदय का उल्लास), नक्षत्र (ज्ञानी) आदि स्वच्छन्द प्रतीक हैं । वस्तुतः प्रसादजी ने प्रतीकों की उदात्त योजना द्वारा अपनी भाषा को नवीन अर्थवत्ता प्रदान की है ।

४ 'वामावनी' में शब्दात्मकता :

शब्दात्मकता में कुछ विनिष्ट शब्दों या शब्दों की योजना करने अभिप्रेतना में चारला उत्पन्न की जाती है तथा उनके स्थान पर समानार्थी शब्दों का प्रयोग करने से वह अमरकार नष्ट हो जाता है । अर्थात् शब्दात्मकता का प्रयोग तो भाषा के उत्कर्ष के लिए किया जाता है, किन्तु शब्दात्मकता भाषा से प्रत्यक्ष सम्बन्ध है । अतः वाच्य-भाषा का अभ्युदय करने समय इनका विवेचन करना आवश्यक है ।

'वामावनी' में अर्थात् शब्दात्मकता की अपेक्षा शब्दात्मकता का प्रयोग बहुत कम हुआ है । वस्तुतः वाच्य वचि न शब्दों से गिनवाह करने की प्रवृत्ति की अधिक उचित नहीं समझा ; फिर भी, अनुप्रास, यमक, श्लेष, वीर्या, पुनरुक्तिप्रवाह, विशेष-पद्म विपर्यय, अर्थव्यवहार आदि के प्रयोग से भाषा में रुचिरता का समावेश किया गया है । पुनरुक्तिप्रवाह और अर्थव्यवहार का प्रयोग एक-एक उदाहरण देता है—

(क) “धीरे-धीरे सहरो का दस्त, तट से टकरा होता ओझल,
छप छप का होता शब्द विरस, घर-घर कँव रहती दीप्ति तरस ।”

(घ) “घू-घू करता नाच रहा घा, धनस्तित्व का तोड़व मृद ।”

५. 'कामायनी' और काव्य-गुण :

काव्य-गुणों की संख्या के सम्बन्ध में आचार्यों में पर्याप्त मतभेद है, किन्तु आनन्दवर्द्धन, मम्मट, विश्वनाथ आदि ने तीन गुणों—माधुर्य, भोज, प्रसाद—को ही स्वीकृति प्रदान की है। कामायनीकार ने इन तीनों गुणों का यथास्थान निरूपण करके अपनी काव्य-भाषा को भाव तथा रस के अनुकूल रखा है। माधुर्य गुण को जो उसमें विशिष्ट स्थिति रही है। देखिए—

“लासी धन सरस कपोलों में, धाँखों में झंजन-सी लगती,
कुंचित धलकों-सी घुँघराली, मन की मरोर बनकर जगती।”

इन पंक्तियों में स, घ, न, ल, र आदि कोमल वर्णों तथा अनुस्वारसंयुक्त पदावली के कारण माधुर्य गुण की योजना हुई है। प्रान (प्राण), मरोर (मरोड़), पास (पाश), नलत (नलज), थिर (स्थिर) आदि शब्दों में कर्ण-कटु वर्णों के स्थान पर कोमल वर्णों की योजना करके भी माधुर्य-रक्षा की गई है।

चिन्ता, इका, और संघर्ष नामक सगौं में कवि ने भोज गुण का नियोजन किया है। प्रलय-वर्णन तथा मनु और सारस्वत नगर की प्रजा के युद्ध के समय भोज-गुणमयी शब्दावली का व्यवहार हुआ है। प्रसाद गुण के निर्वाह की ओर भी प्रसाद भी सजग रहे हैं। इसी कारण 'कामायनी' में अधिकशत सहज अर्थवाही शब्दों को ग्रहण किया गया है, किन्तु तत्सम शब्दों के बहुत प्रयोग और साकेतिक (लाक्षणिक) अभिव्यक्ति की प्रचुरता के कारण उसकी भाषा के प्रसादत्व में व्याघात भी पहुँचा है। कथानक की रूपकगमकता और शैव-दर्शन की अभिव्यक्ति के कारण पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग भी प्रसाद गुण की अभिव्यंजना में बाधक रहा है। किन्तु इससे प्रस्तुत कृति की महत्ता कम नहीं होती। वस्तुतः 'कामायनी' एक साहित्यिक कृति है—मतः उसमें साकेतिक अभिव्यक्ति को दोष नहीं माना जा सकता।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि 'कामायनी' में माधुर्य गुण को मूलवर्ती स्थान प्राप्त हुआ है। इसके बाद क्रमशः प्रसाद और भोज गुणों की स्थिति रही है।

६. 'कामायनी' में मुहावरे-लोकोक्ति :

मुहावरे-लोकोक्तियों के प्रयोग से भाषा में सहजता तथा प्रभावोत्पादकता का समावेश किया जाता है। छायावादी कवियों ने इस ओर अधिक ध्यान नहीं दिया है—निराला, पन्त और प्रसाद को अपवाद माना जा सकता है। 'कामायनी' में कवि ने मुहावरों की प्रचुर योजना की है। गहरी नींव डालना, व्योम छूमना, साँस उसडना, रंग बदलना, दाँव हारना, कान खोलकर सुनना, तिल का ताड़ बनाना, लहू का घूँट

पीना, रात काटना आदि अनेक मुहावरों का प्रयोग करके काव्य-चमत्कार को सिद्ध और प्रभाव की वृद्धि की गई है।

७ 'कामायनी' की भाषा-समृद्धि और शब्द साहित्य :

नवि का शब्द-ज्ञान जितना हो व्यापक होगा, वह उसी अनुपात में भावों की सहज और बोधगम्य प्रस्तुति कर सकेगा। 'कामायनी' में संस्कृत के उत्तम शब्दों का बहुत प्रयोग हुआ है। इनके तद्भव रूपों तथा विदेशी भाषाओं के कतिपर प्रचलित शब्दों की स्वीकृति भी उसमें देखी जा सकती है। स्वाभाविकता, माधुर्य एवं प्रवाह की रक्षा के लिए स्थानीय शब्द, अनुकरणमूलक शब्द, वर्ण-परिवर्तन आदि की प्रवृत्ति भी उसमें छाह रही है। इस सम्पूर्ण शब्द-वैविध्य की पृथक्-पृथक् रूप में इन प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

(अ) उत्तम शब्द—ममीर, चररा, विवस, भक्षित, जलद, प्रख्या, आवर्जना, अलम्बुषा, माराध आदि।

(आ) तद्भव शब्द—निबल (निबल), नाच (नृत्य), गपना (स्वप्न), गउ (रात्रि), राउ (राज्य) आदि।

(इ) देशज शब्द—पेंगो, छिछोनी, गचल आदि।

(ई) विदेशी शब्द—अगला का 'अपरूप' तथा अरबी-फारसी के तीर, दण, मुलाशी, परदा, मोन, चमक, घायल आदि।

(उ) स्थानीय शब्द—चैन, भुसक्याती, मिटका, लुटरी आदि।

(ऊ) अनुकरण-मूलक शब्द—रिमरिम, भिमभिल, घर-घर, अरगया, मन-मन आदि।

(ए) पुनरुक्त शब्द—दूर-दूर, दिन-दिन, बहने-बहने, राशि-राशि, मन-मन, भास-भास, पहल-पहल, मोक-मोक आदि।

(ऐ) शब्द-साहित्य—समुत (समुत्तन), भरोर (भरोह), बिरल (बिरल), प्रतारिल (प्रताडित), परदेसी (परदेशी) आदि।

(ओ) शब्द-ओह—मपुर, मपु, महा, नव तथा चिर शब्दों का विरोधाभास बहुत प्रयोग किया गया है।

उपसंहार

उपरोक्त अध्याय में यह स्पष्ट है कि प्रसादजी की भाषा चर्चित समस्त तथा समृद्ध थी। भाषा-सौन्दर्य की अनिवार्यता के लिए उन्होंने विभिन्न उपकरणों का आश्रय लेकर अपनी रचना-सुन्दरता का परिचय दिया है। बोतबान की ओक-गामग्य

भूमि से कुछ दूर होने के कारण प्रसादजी की भाषा पर प्रायः क्लिष्टता का दोषा-
रोपण किया जाता है। किन्तु, ऐसा कहना उचित नहीं है। रस-वर्द्धन के लिए लाक्ष-
णिक उक्तियों के समावेश को अनुपयुक्त नहीं कहा जा सकता। वैसे भी, यद्यपि
प्रसादजी के समस्त शुद्ध साहित्यिक भाषा का आदर्श रहा है, तथापि 'कामायनी' की
भाषा कृत्रिम नहीं है। उसमें भावों के अनुकूल भाषा-परिवर्तन का ध्यान रखा गया
है। मुहावरों की समुचित योजना तथा तद्भव और स्थानीय शब्दों के प्रयोग द्वारा
भी उसमें सरलता और स्पष्टता का समावेश किया गया है। वस्तुतः भाषा की प्राज-
लता, लाक्षणिक प्रयोगों की प्रचल सार्थकता, अभिव्यक्ति की उदात्तता, भाषा की
भाषानुकूलता आदि विशेषताएँ कवि की शैली के महान् गुण हैं। इन्हें देखते हुए हमें
यह मानना पड़ेगा कि कामायनीकार ने खड़ीबोली को संस्कृत का मौल्य और
गाम्भीर्य प्रदान किया है।

शैलीगत विशेषताएँ

(१) प्रसंगभर्तृत्व

भाषा को सप्रभाव और महिमा-मण्डित बनाने के लिए समर्थ कवि प्रायः प्रसंगवर्त्मत्व या आश्रय लेते हैं। अभिव्यञ्जना की इस प्रवृत्ति के अन्तर्गत कवि भावों के स्पष्टीकरण के लिए साहित्य-क्षेत्र में विशेषतः प्रसिद्ध विषयों को साधन रूप में ग्रहण करता है। जो कवि साहित्य और शास्त्र का जितना अधिक ज्ञाता होता है, उससे वाक्य में प्रायः उतने ही अधिक प्रसंग-वर्णित स्थलों की योजना मिलती है। साहित्यिक और दार्शनिक ग्रन्थों में अच्छे ज्ञाता होने के कारण प्रसादजी ने भी इन शैलीगत वाक्यांशों का प्रयोग किया है। 'वामादनी' में वे कुछ उदाहरण दक्षिण—

(घ) "माज अमरता का लोचित हूँ,
मैं वह भीषण खजूर दन्ध,
आटू, सग्न के प्रथम अक्ष का
अक्षय पात्रमय-सा दिव्यभ ।"^१

(घा) "तूना यह मनु के मधु गुंजार
मधुबरी का-सा जब सातन्द
जिसे मुझ नीचा बसम समान
प्रथम कविता गयो शून्दर छन्द ।"^२

इन अद्वैतरूपों में अन्यान्य प्रकरणों का समावेश करके प्रसंगभर्तृत्व का सम्पादन हुआ है। साहित्य और शास्त्र के सम्यक् ज्ञान के अभाव में प्रसंगवर्णित स्वर

१. वामादनी, विना, पृष्ठ १८/१

२. वामादनी, अन्त, पृष्ठ ४३/३

प्रमाता को सहसा स्पष्ट नहीं हो पाते ।^१ अतः इन स्थलों पर कुछ क्लिष्टता का आरोप अवश्य किया जा सकता है, किन्तु फिर भी सहृदयों को इनके स्पष्टीकरण में रस मिलने के कारण और प्रतिपाद्य विषय में प्रभाव-वृद्धि होने से काव्य में प्रसंगगमित स्थलों की सर्वथा उपेक्षा नहीं की जा सकती ।—और इस दृष्टि से 'कामायनी' की भाषा समृद्ध है । उसमें पर्याप्त प्रसंगगमित स्थल उपलब्ध हैं ।

(२) दार्शनिक शब्दावली

'कामायनी' में मानव-पन में उठने वाले विभिन्न भावों के क्रमिक विकास के साथ-साथ प्रसादजी ने शब्द-दर्शन की अभिव्यक्ति की है । अतः उसमें शब्द-दर्शन की पारिभाषिक शब्दावली का उन्मुक्त प्रयोग हुआ है । किसी-किसी पद में तो एक से अधिक पारिभाषिक शब्द आ जाने के कारण सामान्य पाठक के लिए अस्पष्टता बनी रह जाती है । यथा—

“समरस वे जड़ या चेतन,
सुन्दर साकार बना था,
चेतनता एक विलसती,
भानन्द भ्रल्लङ्घ बना था ।”^२

उपर्युक्त पंक्तियों का अर्थ जानने के लिए प्रमाता को पहले 'समरस', 'जड़', 'चेतन', 'साकार', 'चेतनता', 'भानन्द' तथा 'भ्रल्लङ्घ' जैसे पारिभाषिक शब्दों का ज्ञान होना आवश्यक है । इसी प्रकार शब्दा की निम्नलिखित उक्तियों में रेखांकित शब्दों की पारिभाषिकता के कारण अर्थ-प्रतीति में दुर्बोधता आ गई है—

(घ) “कर रही सीलामय भानन्द,
महाचिति सजग हुई-सी व्यक्त,
विश्व का उन्मीलन अभिराम,
इसी में सब होते अनुरक्त ।
काम मंगल से भंडित ध्येय सगं,
इच्छा का है परिणाम,
तिरस्कृत कर उसको तुम भूत,
अस्ताते हो अस्तकृत नक्षत्राण् ।”^३

१. कामायनी, भानन्द, पृष्ठ २६४/५

२. कामायनी, शब्दा, पृष्ठ ५३/१-२

(घा) “विषमता की दीहा से व्यस्त,
हो रहा स्पर्शित विद्व महान,
 यही दुस सुख विवास का सत्य,
 यही भूषा का मधुमय दान ।
नित्य समरसता का अधिकार,
उमड़ता बारूक अलपि समान,
 व्यथा से नीलो सहरो बोल,
 बिलरते सुख मणि गरु निम्नान ।”

वस्तुतः दार्शनिकता को प्रसादजी के गम्भीर स्वरित्व में सहज अनुभूत मानना चाहिए । ‘कामायनी’ के प्रतिरिक्त उनकी ‘आँसू’ आदि काव्य-कृतियों तथा ‘स्वदास’ और ‘बन्धुपुत्र’ आदि नाटकों में भी स्वतन्त्र पर दार्शनिक दृष्टि का प्रचुर प्रयोग हुआ है । पार्थिवीय दृष्टि का प्रयोग होने में ‘कामायनी’ का भाषा में सिद्धता का गर्व है, किन्तु दार्शनिक दृष्टि को इनके लिए दोषी नहीं ठहराया जा सकता । उसका प्रतिपाद ही ऐसा था जिसमें इनको उपद्रव नहीं हो जा सकता । इतना होते पर भी उन्होंने कल्पना और माधुर्य गुण का विशेष संचार करके दार्शनिक शुद्धता को बल करने का प्रयत्न किया है । इसी कारण “एक शब्द में दार्शनिकता अनुभूत होने पर भी उसमें नीरसता नहीं, शुष्कता नहीं, रवि भजना नहीं क्योंकि वह भाषुकता से पूरी हुई है ।”

(३) पुनरुक्त शब्द

भाषा को प्रवाहमयी तथा भाव को सञ्चलाय बनाने के लिए विनोद-विनी शब्द को दो अथवा तीन बार प्रयुक्त कर दिया जाता है । इस प्रकार की शब्द-योजना को पुनरुक्त शब्द कहते हैं । पुनरुक्त शब्दों के दो भेद होते जा सकते हैं—
 (क) पूर्ण पुनरुक्त, (ख) अपूर्ण पुनरुक्त । जब किसी शब्द का एक-आप सगुणार दो अथवा तीन बार प्रयोग होता है तब उन सबको पूर्ण पुनरुक्त शब्द कहते हैं ।^१ इस प्रवृत्ति को कथन की निश्चयात्मकता तथा भाषा के प्रवाह के लिए उत्तर दिया जाता है । ‘कामायनी’ में पूर्ण पुनरुक्त शब्दों की राशि-राशि योजना हुई है । बार-बार, दूर-दूर, दिन-दिन, बहते-बहते, राति-राति, ओं-ओं, नत-नत, लाने-लाने,

१. कामायनी, पृष्ठ १४, १-२

२. गान्धर्व के पृष्ठ (श्री० गजानन शर्मा), पृष्ठ ४४

३. दण्डि ‘हिंसा व्याकरण’ (कामायनीप्रसाद मुद्र), पृष्ठ ४१३

घोरे-घोरे, झल-झल, धीमे-धीमे आदि शब्द प्रमाणस्वरूप उद्धृत किये जा सकते हैं। इसके विपरीत जब किसी शब्द के साथ कोई समानुप्रास सार्थक वा निरर्थक शब्द आता है तब वे दोनों शब्द अपूर्ण पुनरुक्त कहलाते हैं।^१ अर्थात् अपूर्ण पुनरुक्त शब्दों में किसी शब्द की आवृत्ति उसके मूल रूप में नहीं की जाती वरन् दूसरी बार प्रयुक्त होने वाला शब्द सादृश्य में उससे मिलता-जुलता होता है। ये अतिरिक्त शब्द अधिकशतः निरर्थक होते हुए भी शब्द-विशेष के साथ जुड़ कर भाषा को सरल, प्रवाह-पूर्ण और स्वाभाविक बनाने में असन्दिग्ध महत्व रखते हैं। साहित्यिक स्तर की सुरक्षा में अनेक कवि इस प्रकार के सामान्य शब्दों को ग्रहण न करके अपनी भाषा को अस्वाभाविक और अतिसंस्कृतमयी बना देते हैं। प्रसादजी की यह विरोधता रही है कि उन्होंने अपनी भाषा को सहित्यिक स्तर पर नियोजित करते हुए भी हरी-भरी, ऊँध-धूँध, भोली-भाली, छुई-मुई, घास-पास, नौक-झोंक, घहल-पहल, छिन्न-भिन्न, रोक-टोंक आदि अपूर्ण पुनरुक्त शब्दों^२ का प्रयोग करके उसे गति प्रदान की है।

यदि 'कामायनी' के सम्पूर्ण कवेवर में केवल एक-दो पुनरुक्त शब्द ही मिल पाते तो हम उन्हें अनायास प्रयुक्त मान कर कवि को इसका विशेष गौरव नहीं दे सकते थे। किन्तु, इनकी योजना अनेक स्थलों पर होने के कारण यह कहना अधिक उपयुक्त होगा कि पुनरुक्त शब्दावली का प्रयोग करके अपनी भाषा को सहज स्वाभाविक बनाए रखने के प्रति प्रसादजी सदैव मजबूत रहे हैं।

(४) स्थानीय शब्द

साहित्यकार की निजी अभिव्यक्ति होने के कारण साहित्य में उसके व्यक्तित्व की छाप अनिवार्य है। इसी कारण कवि अथवा लेखक की भाषा में प्रान्त-विशेष में व्यवहृत शब्द स्वतः प्रयुक्त हो जाते हैं। काम्य की सफसता उसके साधारण्यवृत्त होने में मानी गई है। अतः उसमें इस प्रकार के शब्दों का प्रयोग तभी मान्य हो सकता है जब वे प्रमाता की सरलतापूर्वक अर्थ-प्रतीति करा सकें। काशी-वासी होने के कारण प्रसादजी ने 'कामायनी' में उस क्षेत्र के अनेक प्रान्तीय शब्दों तथा क्रियाओं का प्रयोग

१. देखिए, 'कामायनी', पृष्ठ क्रमशः—१६/२, ३०/३, ३३/२, ६४/४, ८६/४,

९१/३, १०१/२, १११/५, १११/८, १२३/४, १२५/३

२. देखिए, 'हिन्दी व्याकरण' (कामताप्रसाद गुप्त), पृष्ठ ४१३

३. देखिए, 'कामायनी', पृष्ठ क्रमशः—५/२, १५/१, ४०/२, १११/२, १५८/२,

१७१/२, १७७/१, १८८/४, २३५/१

रिया है। उदाहरणस्वरूप निम्नलिखित पंक्तियों के रेखांकित शब्द प्रस्तुत किए जा सकते हैं—

- (घ) “शरद इन्दिरा के मन्दिर की मानो कोई गंस रही”
 (घा) “घू घट उठा देख मुसबयाती।”^{१२}
 (ङ) “एक शिटका मा लगा सटपें।”^{१३}
 (ई) “एक रहा है किस्स सुरभि मे सृप्त होकर घाए।”
 (उ) “सुटरी पुत्ती भल्ल रज पुसर बाँहें धाकर निपट गई।”^{१४}
 (ऊ) “माँ ! सू चस धाई डूर डपर।
 संध्या बर की घस गई उधर।”^{१५}

प्रान्तीय शब्दों के लिए यह धारण्य है कि वे काव्य-भाषा में घुल-मिल जाएँ। इस दृष्टि से प्रमादजी के उपर्युक्त प्रयोग अत्यन्त सफल रहे जा सकते हैं। हाँ, ‘घल धाई’ और ‘बल गई’ त्रिव्याघोषों का प्रयोग अवश्य गटबन्ना है। फिर भी, समग्र रूप में यह कहा जा सकता है कि इनके कारण ‘कामायनी’ की अपेक्षाकृत सस्वतमयी भाषा बोलचाल के बुद्ध निबट भा गई है। भाषा की व्यञ्जना को दाने में ये शब्द सहायक ही रहे हैं।

(५) शब्द-साहित्य प्रयोग कातिगुण

भाषा को समृद्ध और सजिवता बनाने के लिए कुशल यदि उसमें माधुर्य का समावेश करने हैं। दीर्घाचार भाषाओं के स्थान पर ह्रस्व भाषाओं के प्रयोग तथा ‘ग’ की अपेक्षा ‘न’ आदि वरुण-परिवर्तन के मूल में शब्द-साहित्य की यही भावना कार्य करती है। बर्ण-संगीत के लिए समुक्त वरुणों तथा रेफ की अधिकता से बचने का प्रयास भी किया जाता है। हिन्दी साहित्य में ब्रजभाषा-काव्य सर्वाधिक ललित है। इसे समृद्धता प्रदान करने वाले शब्द-साहित्यों में भगवानन्द, पद्मानर और बिहारी का नाम विमोक्त, उल्लेखनीय है। छायावादी कवियों ने भी गूढ़ाचोली को मधुर और ललित बनाने का सफल प्रयास किया था। इस सम्बन्ध में डॉ० नामचरणिह की

१. कामायनी, भाषा, पृष्ठ २८/४

२. कामायनी, भाषा, पृष्ठ ३६/४

३. कामायनी, शब्दा, पृष्ठ ४३/४

४. कामायनी, भाषा, पृष्ठ ८६/३

५. कामायनी, भाषा, पृष्ठ १७६/३

६. कामायनी, दर्शन, पृष्ठ २३३/२

यह उचित द्रष्टव्य है—“भाषा की कोमलता छायावाद का पहला वादा था और कहना न होगा कि उसने इसे पूरा कर दिखाया—यहाँ तक कि छायावाद की लड़ीबोली की कविता के सामने अजबभाषा खुरदरी मालूम होने लगी।”^१ ‘कामायनी’ में भी प्रायः सर्वत्र ललित शब्दों का चयन किया गया है। अनुस्वारमयी पदावली तो न्यूनाधिक रूप में इसके नगभय प्रत्येक छन्द में देखी जा सकती है। मात्राप्रो तथा वणों के परिवर्तन और रेफ के बहिष्कार द्वारा भी लालित्य का समावेश किया गया है। इस प्रकार के कुछ शब्द देलिये—

संयुत (संयुक्त)^१, ज्योतिमयी (ज्योतिर्मयी)^२, प्राल (प्राण)^३ मरोर (मरोड़)^४, झलस प्राण (झलस्यपूर्ण प्राण)^५ कुहुकिनि (कुहुकिनी)^६, ज्योतिमान (ज्योतिर्मान)^७, किरल (किरण)^८, उडुगन (उडुगल)^९, परवेसी (परदेसी)^{१०}, प्रतारित (प्रताड़ित)^{११}, कन (कण)^{१२}, पांत (पंक्ति)^{१३} पतमर (पतझड़)^{१४} ।

इन शब्दों से स्पष्ट है कि प्रसादजी भाषागत माधुर्य के लिए शान्दिक विभूति को अनुचित नहीं समझते थे। यद्यपि साधारणतः उनका भाषा सत्कृत शब्दावली की शुद्ध व्यवहृति की ओर रहा है, किन्तु जहाँ उन्हें भाषा-माधुर्य खंडित होता हुआ प्रतीत होता है वहाँ वे तत्सम शब्दों के तद्भव रूपों के प्रयोग में सकोच नहीं करते।

(६) शब्द-भोह

भावामिव्यक्ति के लिए कवि को शब्द-चयन की पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है।

१. छायावाद, पृष्ठ १०४
२. कामायनी, भाषा, पृष्ठ २६/४
३. कामायनी, काम, पृष्ठ ७७/४
४. कामायनी, वासना, पृष्ठ ६४/४
५. कामायनी, लज्जा, पृष्ठ १०३/३
६. कामायनी, ईर्ष्या, पृष्ठ १४०/१
७. कामायनी, इडा, पृष्ठ १५६/२
८. कामायनी, इडा, पृष्ठ १६३/१
९. कामायनी, स्वप्न, पृष्ठ १७६/४
१०. कामायनी, स्वप्न, पृष्ठ १७८/१
११. कामायनी, स्वप्न, पृष्ठ १७८/४
१२. कामायनी, स्वप्न, पृष्ठ १८०/४
१३. कामायनी, निर्वेद, पृष्ठ २१७/२
१४. कामायनी, दर्शित, पृष्ठ २३३/१
१५. कामायनी, रहस्य, पृष्ठ २६५/२

विन्तु, वभी-वभी वह कुछ शब्दों के प्रति अत्यधिक आसक्त होकर आवश्यक्-प्रत्या-
वारक सभी न्यूनो पर उनका प्रयोग करने लगता है। इस प्रकार की प्रवृत्ति को
बहि का शब्द-मोह ही कहना चाहिए। छायावादी कवियों में यह शब्दासक्ति अपने
चरम रूप में उपलब्ध होती है। इन शब्दमोही कवियों में 'प्रसाद' और 'धन' का
नाम विशेष महत्त्वपूर्ण है। इन्होंने अपने प्रिय शब्दों का इतना अधिक प्रयोग किया
कि उनका मोन्दर्य, समत्वार एव व्यर्थार्थ नष्टप्राय हो गया।^१ इस सम्बन्ध में श्री
शम्भूनाथ सिंह ने ठीक ही लिखा है कि छायावादी युग में यह "शब्द-मोह इतना बढ़
गया था कि छायावाद के बाद की कविता में प्रत्यक्षपूर्वक उन शब्दों का बहिष्कार
किया गया ताकि छायावादी शैली से मुक्ति मिले।"^२ 'कामायनी' में भी प्रसादजी
का कुछ शब्दों के प्रति प्रबल मोह है। उदाहरणस्वरूप मधुर, मधु, महा, बिर, नव
आदि को गलाना को जा सकती हैं। कुछ उदाहरण देखिए—

(म) मधुर—मधुर स्नेह, मधुर वस्तु, मधुर बोल, मधुर नाद, मधुर मौन,
मधुर विश्वास, मधुर भराती, मधुर स्वर्ण, मधुर स्मिति,
मधुर काँति, मधुर बचन, मधुर मिलन आदि^३

(भा) मधु—मधु धारा, मधु जीवन, मधु बूँदें, मधु समितापारें, मधु रजनी,
मधु मयन, मधु धररो आदि^४

(ह) महा—महा गतिगाली, महा पर्व, महा दुःख, महा मोह, महा नाश,
महा विषम, महा शून्य, महाहृद आदि^५

(बि) बिर—बिर अशांत, बिर सुन्दरता, बिर प्रवास, बिर मगल, बिर
आकर्षण, बिर अनुपति, बिर विस्मृति, बिर मुक्त, बिर सुन्दर
आदि^६

१. छायावाद-युग, पृष्ठ ३४५-३४६

२. देगिए, कामायनी, पृष्ठ क्रमशः १४४/१, १४५/१, १४७/३, १६७/२, १६९/१,
१७७/५, १८४/२, २१५/१, २२१/४, २३९/१,
२४४/२, २८९/४

३. देगिए, कामायनी, पृष्ठ क्रमशः १४८/५, १५१/२, १६९/१, १७७/४, २२६/३,
२४२/१, २६०/१

४. देगिए, कामायनी, पृष्ठ क्रमशः १२४/१, १४३/२, १५४/०, १७०/२, १८१/४,
२५१/१, २७३/२, २८०/३

५. देगिए, कामायनी, पृष्ठ क्रमशः १६६/२, १७७/३, १७८/२, २३६/१, २३७/१,
२३७/१, २३७/२, २८३/२, २८८/५

(८) नव—नव इन्द्र, नव निधि, नव माता, नव सुपार, नव मंडप,
नव विधान, नव कोमल, नव प्रतिमा, नव प्रभात, नव कुंज
आदि^१

(७) भाषा-समृद्धि अथवा शब्द-संग्रह

भावों की अभिव्यक्ति के लिए भाषा का माध्यम सबसे अधिक सशक्त तथा निभ्रात है। भाषा का निर्माण विविध शब्दों के एकत्रण से होता है। मन कवि का शब्द-ज्ञान जितना ही व्यापक होगा वह उसी अनुपात में भावों की सहज और बोधगम्य प्रस्तुति कर सकेगा। सुविधा और व्यवस्था के लिए साहित्यकार सामान्यतः एक ही भाषा का प्रयोग करता है, किन्तु कहीं-कहीं भाव-विशेष के स्पष्टीकरण के लिए वह अन्य भाषाओं के शब्द-समूह से भी सहायता लेता है।

‘कामायनी’ में संस्कृत-शब्दों के तत्सम रूपों का बहुत प्रयोग हुआ है। वैसे भी, प्रसादजी भाषा को साहित्यिक स्तर पर नियोजित करने के पक्ष में थे। तत्सम शब्दों के अतिरिक्त उनके तद्भव रूपों तथा विदेशी भाषाओं के कतिपय प्रचलित शब्दों की स्वीकृति भी उसमें देखी जा सकती है। स्वभावविकृता की रक्षा के लिए अनुकरणमूलक शब्द भी यत्र-तत्र मिल जाते हैं। इस सम्पूर्ण शब्द-वैविध्य की पृथक्-पृथक् रूप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है—

(अ) तत्सम शब्द :

हम कह चुके हैं कि भाषा के साहित्यिक स्तर के संरक्षक होने के कारण भाषा-संस्कार के उद्देश्य से प्रसादजी के काव्य में संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग सबसे अधिक हुआ है। ‘कामायनी’ भी इसका अपवाद नहीं है। इसमें प्रयुक्त तत्सम शब्द दो प्रकार के हैं—(अ) दार्शनिक, (आ) सामान्य साहित्यिक। दार्शनिक शब्दावली के विषय में पहले ही विचार किया जा चुका है, अतः उसका पुनः उल्लेख अनावश्यक होगा। दार्शनिक शब्दों के अतिरिक्त ‘कामायनी’ में प्रयुक्त अन्य तत्सम शब्द भी दो प्रकार के हैं—कुछ तो हिन्दी में पहले से प्रचलित हैं और उसी में घुल-मिल गए हैं, किन्तु कुछ अपेक्षाकृत दुर्लभ हैं। उदाहरणस्वरूप समीर, चरण, विकल, अस्ति, जलद, पीयूष, अथि आदि तत्सम शब्द^२ अपेक्षाकृत सरल हैं, किन्तु तिमिगतो, ज्योतिरिण्यो, प्रग्या, भावर्जना, प्रवाल, ज्व, नायज, अलम्बुषा, यमास्त्रियों जैसे

१. देखिए, कामायनी, पृष्ठ क्रमशः ४७/१; १६६/१, १६८/१, १७९/१, १८३/१,
२०६/२, २१३/१, २२२/२, २३०/३, २८४/१

२. देखिए, कामायनी, पृष्ठ क्रमशः १२/३, २७/३, ३६/३, ५८/३, ८७/३,
१०६/२, १४५/३

शब्दों' को दुष्पाच्य ही कहा जाएगा। काव्य की क्लिष्टता के लिए ये निश्चय ही उत्तरदायी रहे हैं। यहाँ यह ज्ञातव्य है कि 'कामायनी' के अधिवासा तत्सम शब्द सुपाच्य हैं। कवि की दृष्टि सरल शब्दों के प्रयोग की ओर ही रही है।

प्रस्तुत प्रसंग में इस प्रश्न पर विचार कर लेना भी अप्रासंगिक न होगा कि क्या सस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग भाषा की सरलता में बाधक होना है? स्पष्ट है कि इसका उत्तर नकारात्मक ही होगा। हाँ, हमें सस्कृत के उन क्लिष्ट शब्दों से अवश्य बचना चाहिए जिनका अर्थ समझने के लिए शब्द-कोष की सहायता लेनी पड़े। वस्तुतः डॉ० रामकुमार वर्मा के शब्दांश "हमें सस्कृत से दूर न होना चाहिए 'सस्कृतता' से दूर होना चाहिए।" इस दृष्टि से विचार करने पर 'कामायनी' में प्रयुक्त सस्कृत की तत्सम शब्दावली पर किसी प्रकार का आशय नहीं किया जा सकता। वह 'सस्कृतता' से बहुत दूर रही है। कुछ विद्वानों ने इसकी भाषा की क्लिष्ट बताया है, किन्तु ऐसा कहना उचित नहीं है। "सस्कृत के बड़े-बड़े तथा क्लिष्ट अर्थ वाले शब्दों के प्रयोग की दृष्टि में 'माकेन' 'कामायनी' से कहीं अधिक समृद्ध है। कामायनी पढ़ने समय दो-तीन बार से अधिक शब्द ही शब्द-कोष उठाना पड़े।"^१

(घा) तद्भव शब्द .

हिन्दी का निर्माण मुख्यतः दो प्रकार के शब्दों से हुआ है—(घ) सस्कृत के तत्सम शब्द, (घा) उनके तद्भव रूप। घन हिन्दी का कोई भी शब्द या शब्द-समूह न तो सस्कृत के तत्सम शब्दों का एकान्त बहिष्कार कर सकता है, और न तद्भव शब्दों का। तद्भव शब्द तत्सम शब्दों के ही विवृत रूप हैं। प्रत्यय-लापव आदि मुक्त-मुक्त (उच्चारण-मुक्त) के कारण जन-भाषा में इनका प्रचलन हो जाता है। कामायनीकार ने भी अतिगरवता और अस्वाभाविकता में अनेकों के लिए इनका पर्याप्त प्रयोग किया है। निवस (निवास), नाथ (नृत्य), सपना (स्वप्न), मुग्ध (मौम्य), नयन (नयन), रात्रि (रात्रि), भूय (बुद्ध्या), तीरथा (तीर्थ), रात्र (रात्र) आदि इसी प्रकार के शब्द हैं।^२ इनकी प्रयुक्ति के कारण 'कामायनी' की

१ कामायनी, पृष्ठ क्रमशः १२/३, १७/२, ६३/३, १००/३, १५०/२ १८६/३, २००/४, २६३/०, २७१/०

२ विचार-दर्शन, पृष्ठ १४७

३ शब्दावली (डॉ० नामवर सिंह), पृष्ठ १०१

४. देगिए, कामायनी पृष्ठ क्रमशः २५/२, ६६/३, ६८/४, १००/४, १७०/१, २३३-१, १५०/१, ०५०/१, २६७/३

भाषा व्यावहारिक भाषा से अधिक दूर नहीं जा सकी है—और इस प्रकार वह कृत्रिम भी नहीं बन पाई है। यह सत्य है कि प्रसादजी की प्रवृत्ति संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग करने की ओर अधिक है, किन्तु उनके काव्य में स्थान-स्थान पर तद्भव रूपों की स्वीकृति के कारण यह भी स्पष्ट है कि वे भाषा की सहजता, स्वाभाविकता और सरल विभूति की ओर भी सजग रहे हैं।

(३) देशज शब्द :

प्रसादजी की भाषा का संयोजन एक विशेष स्तर पर हुआ है। उसकी मूल प्रवृत्ति संस्कृत के तत्सम शब्दों की ओर उन्मुख होकर पठित समाज तक सीमित रहने की है। इसी कारण 'कामायनी' में देशज शब्दों का प्रयोग बहुत कम हुआ है। अनुकरणमूलक शब्दों को छोड़ कर उसमें पेंगो, ठिठोली भयवा मचल जैसे गिने-चुने देशज शब्द ही मिलते हैं। 'प्रसाद' के साथ-साथ अन्य छायावादी कवियों की भी यही दशा है। इस सम्बन्ध में श्री पूर्णसिंह ने अपने 'देशज शब्द और हिन्दी' शीर्षक लेख में जो मत व्यक्त किया है वह ठीक ही है—'प्रसाद, पन्त, निराला तथा महादेवी की रचनाएँ बहुत संस्कृतनिष्ठ हैं और सिवाय कुछ अनुकरणात्मक शब्दों के अन्य बहुत ही कम देशज शब्द इनमें आ पाए हैं।'^१

(४) विदेशी शब्द :

देशज शब्दों की भाँति 'कामायनी' में विदेशी शब्दों का प्रयोग भी बहुत कम हुआ है। विदेशी शब्दों को ग्रहण करने वाले छायावादी कवियों में 'निराला' सम्भवतः सबसे अधिक सम्पन्न प्रयोक्ता हैं। उन्होंने उर्दू काव्य-शैली पर आधारित अपनी हिन्दी गजलों तथा व्यंग्यात्मक कविताओं में अरबी-फारसी और अंगरेजी के अनेक शब्दों को उन्मुखतः स्वीकार किया है। पंत ने भी अंगरेजी के अनेक शब्दों का चयन किया है, किन्तु प्रसाद-काव्य में विदेशी शब्दों का प्रायः अभाव रहा है। वस्तुतः उनकी मूल प्रवृत्ति संस्कृत के शब्द-भण्डार से हिन्दी को समृद्ध करने की ओर रही है। इसी कारण उनके प्रतिनिधि काव्य-ग्रन्थ 'कामायनी' में भी विदेशी शब्दों का अधिक प्रयोग नहीं हुआ। अपवादस्वरूप बंगला का 'अपरूप' और अरबी-फारसी के तीर, दाढ़, गुलाबी, परदा, नौक, चमक तथा घायल शब्द उसमें अवश्य प्रयुक्त हो गए हैं।^२

१. देखिए, 'कामायनी', पृष्ठ क्रमशः १६५/१, २६०/१, २७६/३

२. राजर्षि अभिनन्दन ग्रन्थ, पृष्ठ ५४०

३. देखिए 'कामायनी', पृष्ठ क्रमशः ६१/३, २३/१, ४०/३, ४६/४, ५३/३
१७१/२, १७५/५, २०७/१

(उ) अनुकरणमूलक शब्द :

भाषा को प्रवाहपूर्ण बनाने के लिए प्रसादजी ने अनुकरणमूलक शब्दों का प्रयोग भी किया है। इनसे एक ओर तो नाद-सौन्दर्य में वृद्धि हुई है और दूसरे ओर सजीव चित्रावली में सफ़लता मिली है। यहाँ यह उल्लेख है कि अनुकरणमूलक शब्द प्रायः 'रामायणी' के उत्तरार्द्ध में ही आए हैं। सरसाया, रिमरिम, झिलझिल, छपछप, धरधर, लललल आदि शब्द उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत किये जा सकते हैं।^१

१. देखाए, रामायणी, पृष्ठ क्रमशः १६८/७, २२५/४, २२६/४, २४६/२, २४६/२, २४७/१

काव्य-दोष

रस के अपकर्षण द्वारा काव्य का अपकार करने वाले विघातक तत्वों को काव्य-शास्त्र में दोष की संज्ञा दी गई है। संस्कृत के काव्यशास्त्रियों ने कवि-कृति में इनके परिहार पर विशेष बल दिया है—भामह^१, दण्डी^२, वट्टट^३, और मम्मट^४, ने तो दोषों के एकान्त अभाव की आवश्यकता बतलाई है, किन्तु भरत^५ और विश्वनाथ^६ इस सम्बन्ध में कुछ उदार रहे हैं। केशव मिश्र ने निर्दोषता को काव्य का विशिष्ट गुण माना है, भले ही उसमें काव्यशास्त्रियों को मान्य काव्य-गुण न हों। अतः यह स्पष्ट है कि काव्य में दोषों का तिरस्कार किया जाना चाहिए।

दोषों के स्वरूप के विषय में आचार्यों के दो मत हैं—ध्वनि-सम्प्रदाय से पूर्व-कालीन आचार्यों ने इनका सम्बन्ध गुण से मान कर इन्हे गुणों का अभाव-रूप कहा है, जबकि ध्वनिकार एवं उनके अनुवर्तियों ने दोषों का रस की पृष्ठभूमि में अध्ययन करते

१. देखिए, 'काव्यालंकार' पृष्ठ, १/११-१२

२. देखिए, 'काव्यादर्श', पृष्ठ १/६-७

३. देखिए, 'काव्यालंकार' (सद्वदकृत), पृष्ठ ६/४०

४. देखिए, 'सदोषो जयदासो सगुणधनलक्ष्मी पुनः क्वापि ।'

हिन्दी काव्यप्रकाश, पृष्ठ १/४

५. देखिए, 'नाट्यशास्त्र', पृष्ठ १७/४७

६. देखिए, 'हिन्दी साहित्यदर्पण', पृष्ठ १/२ की वृत्ति

७. देखिए, "दोषः सर्वात्मना त्याज्यो रसहानिकरो हि सः ।

अन्योगुणोऽस्तु मा वास्तु महन्निर्दोषता गुणः ॥"

अलंकारशेखर, पृष्ठ ४/१

हुए रस के अथर्वयंक तत्त्वों को दोष माना है।^१ यहाँ यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि गुणों के अभाव-मात्र को दोष नहीं कहा जा सकता, दोष स्वयं भाव-रूप है। अतएव इस सम्बन्ध में उत्तरवर्ती आचार्यों का मत ही अधिक तर्क-संगत है।

दोषों की सस्या निश्चित करने में भी विद्वानों में मतभेद नहीं है। भरत ने दस^२, भाषह ने एकवीस^३, दण्डी ने दस^४, वामन ने बीस^५, रुद्रट ने छब्बीस^६ तथा मम्मट ने बहतर^७ दोष मान कर इनका भेद-विस्तार किया है। इनमें से समन्वयवादी आचार्यों मम्मट के दोष-निरूपण को सर्वमान्यता प्राप्त हुई। उन्होंने काव्य-दोषों को पदगत, वाक्यगत, अर्थगत तथा रसगत दोषों के रूप में विभाजित किया है। इनमें से पदगत और वाक्यगत दोषों का सम्बन्ध भाषा से प्रत्यक्ष है। हम सभी दोषों के विस्तार में न जाकर केवल पदगत और वाक्यगत दोषों के आधार पर 'कामायनी' में आये हुए दोषों की समीक्षा करेंगे—अर्थगत तथा रसगत दोषों की नहीं। मम्मट ने कवि की सहायकाली के पक्षस्वरूप काव्य में सोलह पद-दोषों एवं बीस वाक्य-दोषों की सम्भावना मानी है। श्रुतिवद्, ध्रुवसंस्मृति, अग्रमुक्त, असमर्थ, निहृतार्थ, अनुचितार्थ, निरर्थक, अवाचक, अश्लील, सन्दिग्ध, अप्रतीतत्व, ग्राम्य, नेपथ्य, क्लृप्त, अविमृष्टविधेयाग तथा विरुद्धमतिवृत्त नामक सोलह पदगत हैं।^८ प्रतिकूल वर्ण, उपहत एव सुप्त विमर्श, विसन्धि, हृतवृत्त, ग्लानपदत्व, अधिवपदत्व, कपित्पदत्व, पतत्रकर्म, समाप्तपुनरात, अर्धान्तरंभवाचक, अग्रवन्मत, अनभिहितवाक्य, अस्पन्दन पद, अपदस्य समाप्त, सर्वांग, गर्भित, प्रगिद्धिहृत, भ्रमप्रक्रम, अश्रम तथा प्रमत्तराग नामक बीस दोष वाक्यगत हैं।^९

इस प्रसंग में यह उल्लेख्य है कि काव्य में उन्हीं दोषों की तत्ता स्वीकार करनी चाहिए जिनकी प्रतीति पाठक को अनायास ही हो जाए—देवल दोष-दर्शन के

१. देगिए 'हिन्दी रीति-परम्परा के प्रमुख आचार्यों' (डॉ० नरसिंह चौधरी),

पृष्ठ ४७५-४७६

२. देगिए 'नाट्यशास्त्र', पृष्ठ

३. देगिए 'काव्यालकार', पृष्ठ १/३७, १/४७, ४/१, ५/६७

४. देगिए 'काव्यादर्श', पृष्ठ ३/१२६

५. देगिए 'हिन्दी काव्यालकारसूत्र', पृष्ठ २/१-२

६. देगिए रुद्रटवृत्त 'काव्यालकार', पृष्ठ ६/२, ४०, ११/२, २/८

७. देगिए 'हिन्दी काव्यप्रमाण', पृष्ठ ७/५०-६५

८. देगिए 'हिन्दी काव्यप्रमाण', पृष्ठ ७/५०-५१

९. देगिए 'हिन्दी काव्यप्रमाण', पृष्ठ ७/५३-५४

लिए काव्य में दोष-सन्धान उचित नहीं। 'कामायनी' में जैसे तो इनमें से प्रायः प्रत्येक दोष का एकाध उदाहरण मिल जाता है, किन्तु हमने आलोच्य कृति में इन सभी का अनुसन्धान करना उचित नहीं समझा। वस्तुतः कवि में लेखक की अपेक्षा भावावेग का प्राबल्य रहता है। साथ ही, कवि को भाषा का स्वतन्त्र प्रयोग करने का इतना अधिकार नहीं होता जितना कि गद्यकार को। अतः उद्गम भावनाओं को संतुलित भाषा में अभिव्यक्त करते समय उसके काव्य में अविमृष्टविधेयाश्रय या न्यूनपदत्व जैसे दोषों का आ जाना स्वाभाविक ही है। प्रसादजी भी इसके अपवाद जैसे हो सकते थे। अतः अन्य अनेक दोषों की न्यूनाधिक उपलब्धि होने पर भी हमने 'कामायनी' का दोष-विवेचन करते समय केवल श्रुतिकटु, निरर्थक, अश्लील, अप्र-सीतत्व, ग्राम्य, अविमृष्टविधेयाश्रय, हतवृत्त, न्यूनपदत्व, समाप्तपुनरास्त तथा अर्द्धान्त-रैकवाचक नामक दोषों पर ही विचार किया है।

(१) श्रुतिकटुत्व—

सुखद शब्दावली का प्रयोग काव्य का भूषण है, अतः कानों को अप्रिय लगने वाले शब्दों से युक्त काव्य को श्रुतिकटु दोष से युक्त माना गया है। प्रमाता के हृदय को आकर्षित करने के लिए काव्य में कोमलकान्त प्रसन्न पदावली की योजना करनी चाहिए। अति-दीर्घ समासों अथवा कर्णकटु शब्दों से युक्त कविता के अप्रत्याशित से रसप्राहक विस्तृष्ट हो उठेगा। धीर, रौद्र, वीभत्स आदि पक्ष रसों में इस प्रकार की पद-योजना दोष के अन्तर्गत नहीं आती किन्तु कोमल रसों में इनका एकान्त अभाव होना आवश्यक है। आचार्य शुक्ल के अनुसार काव्य में “श्रुति कटु मान कर कुछ वरुणों का त्याग कृतिविधान, लय, अन्त्यानुप्रास आदि नाव सौन्दर्य साधन के लिए ही है।”^१ प्रसादजी ने कोमल भावों की अभिव्यक्ति करते समय हम प्रकार के शब्दों से यथासम्भव बचने का प्रयास किया है। “कामायनी की भाषा की एक प्रमुख विशेषता है श्रुति सुलवाता और इसका कारण है—श्रुति कटु शब्दों का परित्याग, उग्र तथा कठोर भावों में भी कोमल वरुणों का प्रयोग।”^२ किन्तु, फिर भी ‘कामायनी’ में विथग्घ, वृत्रघ्नी, जनाकीर्ण, खुट्टी, घपिता जैसे कर्णकटु शब्दों का नितान्त अभाव नहीं है। देखा—

(अ) आज तक धूम रहा विश्रग्घ”^३

(भा) “वृत्रघ्नी का वह जनाकीर्ण उपकूल आज कितना सूना”^४

१. चिन्तामणि, पहला भाग, पृष्ठ १७६

२. कामायनी-अनुशीलन (डॉ० रामलाल सिंह), पृष्ठ १०२

३. कामायनी, अर्द्धा, पृष्ठ ५२/१

४. कामायनी, अर्द्धा, पृष्ठ १६०/२

- (६) 'सड़के जंसे खंतों मे कर लेते खुट्टी ।'^१
 (६) 'यहाँ घण्टिता खड़ी इडा सारस्वत रानी ।'^२

(२) व्युत्पत्ति—

व्युत्पत्ति यह दोष-विशेष है जिसमे व्याकरण नियमों की उल्लंघना की गई हो। प्रोट साहित्यकारों के लिए भाषा के प्रयोग में इस प्रकार की अनवधानता वाछनीय नहीं है। प्रसादजी की अन्य रचनाओं में व्याकरण के नियमों का अपिवाह रूप में निर्वाह हुआ है, किन्तु उनकी प्रौढतम कृति 'कामायनी' में उसकी उल्लंघना उनके कवि-प्रमाण की सूचक है। वस्तुतः समर्थ कवियों द्वारा इस प्रकार की त्रुटियाँ प्रादुर्भाव के क्षणों में अवस्थान ही हो जाती हैं। इनके मूल में कवि की क्षयप्रज्ञा की स्वीकार करना उचित नहीं है। कालिदास की निरदुर्गता इसका ज्वलन्त प्रमाण है। कवि भावावेश के क्षणों में वाच्य-रचना करता है, अतः उन सांत्विक प्राहुर के समय उसकी स्वच्छन्द मनोवृत्ति की व्याकरण नियमों की परिलक्षणाओं में कदा नहीं विचार जा सकता। कामायनीकार ने भी सम्भवतः भावावेश के समय में इस प्रकार की भूलें की होगी। 'कामायनी' में अनेक प्रकार की व्याकरण-दोषपूर्ण अनवधानियाँ होती जा सकती हैं, किन्तु वचन, सिम एव कारक सम्बन्धी दोषों पर हमारा ध्यान प्रभावित हो केन्द्रित हो जाता है।

(१) वचन दोषः

प्रसादजी ने अनेक बहुवचन सज्ञा-शब्दों की चिन्ताओं या सर्वनामों का एक-वचन में तथा एकवचन की सज्ञाओं की चिन्ताओं आदि का बहुवचन में प्रयोग किया है। यथा—

(घ) "भरी घण्टियों ! ओ बिजली की
 दिया रात्रि तेरा नतन ।"^३

(घा) "स्वर्गेशानियों की बत्तमे थीं
 दूर दूर तक फैल रही ।"

१. कामायनी, गद्यपद्य, पृष्ठ १६६/१ २. वही, पृष्ठ १०१/१०

३. दक्षिण 'कालिदास की निरदुर्गता' : लेखक—आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी

४. कामायनी, चित्रा, पृष्ठ ७/२

५. कामायनी, छाया, पृष्ठ २०/४

(६) "धृष्टा का अवलम्ब मिला फिर,
कृतज्ञता से हृदय भरे ।
मनु उठ बैठे गदगद होकर,
बोले कुछ अनुराग भरे ।"

इन पंक्तियों में 'आँधियों' का सर्वनाम 'तेरा' तथा 'कलमें' की क्रिया 'फँस रही' को बहुवचनान्त होना चाहिए था । 'हृदय' के लिए 'भरे' का प्रयोग भी अशुद्ध है । ये भूखें साधारण प्रतीत हो सकती हैं, किन्तु इनसे भाव-प्रदृष्ट में बाधा तो होती ही है ।

(ख) लिंग-दोष

वचन सम्बन्धी असावधानियों की भाँति प्रसादजी कही-कही लिंग-निर्धारण में भी प्रमाद कर गये हैं । प्रसादजी हो क्या, प्रायः सभी कवियों ने इस प्रकार की उपेक्षा दिखाई है । छायावादी कवियों में तो लिंग-विषयक यह उदासीनता अपेक्षाकृत अधिक प्रबल रही है । अतः प्रसादजी भी इससे कैसे बचते ! उदाहरणस्वरूप 'कामायनी' की निम्नस्थ पंक्तियों में 'तपस्या', 'देह' और 'ग्राँस' शब्दों को स्त्रीलिंग-वाची होने पर भी पुल्लिपकत् प्रयुक्त करके लिंग-विषयक अनीक्षित्य का परिचय दिया गया है—

- (म) 'एक सजीव तपस्या जैसे धतसर में कर यास रहा ।'^१
(घा) 'पर सुमने तो पाया सर्वत्र उसकी सुन्दर जड़ बेह-मात्र ।'^२
(ङ) 'ग्राँस जग कर लिया शोभ से ।'^३

इसी प्रकार 'कपन' और 'सय' शब्दों को पुल्लिङ्ग में व्यवहृत किया गया है जब कि हिन्दी में ये प्रायः स्त्रीलिंग में प्रयुक्त होते हैं ।^४ संस्कृत के कुछ पुल्लिङ्ग शब्दों को भी 'कामायनी' में संस्कृत-व्याकरण के नियमानुसार ग्रहण किया गया है जबकि हिन्दी

१. कामायनी, निबंद, पृष्ठ २१८/२
२. कामायनी, भासा, पृष्ठ ३३/१
३. कामायनी, इड़ा, पृष्ठ १६३/१
४. कामायनी, निबंद, पृष्ठ २१८/४

५. (घ) 'या भादन मृदुतम कपन, द्यायी संपूर्ण सृजन पर'

कामायनी, आनन्द, पृष्ठ २१३/१

- (भा) 'यह नर्तन उन्मुक्त विश्व का स्पंदन हुनंतर;

गतिमय होता चला जा रहा अपने सय पर ।'^५

कामायनी, संधर्ष, पृष्ठ १९१/१

में वे स्त्रीलिंग में प्रयुक्त किये जाते हैं। 'अग्नि' और 'परिधि' शब्द इसी प्रकार के हैं।^१ तुलनात्मक दृष्टि से यह अवलम्बनीय है कि प्रसादजी द्वारा शब्दों को पौरुष प्रदान करने की प्रवृत्ति के विपरीत छायावाद के एक अन्य प्रमुख कवि 'पत' ने उन्हें स्त्रीलिंग्मुक्त रखने का प्रयास किया है, जबकि महाप्राण 'निराला' उन्हें अधिकांशतः पौरुष से ही अभिमण्डित करते हैं। अतः यह स्पष्ट है कि शब्दों में किया जाने वाला लिंग-विपर्यय कवि की व्यक्तिगत रसि का सूचक है। पतजी ने 'मुझे अर्थ के अनुसार ही शब्दों को स्त्रीलिंग-मुक्तित्व बनाना उपयुक्त लगता है।'^२ कहकर इसी व्यक्तिगत रसि का परिचय दिया है।

महाँ यह उल्लेखनीय है कि यद्यपि कवि-स्वातन्त्र्य के आधार पर लिंग-विपर्यय का समर्थन किया जा सकता है, तथापि लोच-प्रचलित मान्यताओं का विरोध उचित प्रतीत नहीं होता। डॉ० नगेन्द्र ने 'सोक व्यवहार की सत्ता का उत्पन्न भी सरस नहीं है' कहकर इस प्रवृत्ति का अक्षरशः समर्थन नहीं किया है।^३

(ग) बारक दोष

बर्ता, क्रिया, बर्म आदि का परस्पर सम्बन्ध स्थापित करने का कारण बारकों का महत्त्व असंदिग्ध है। वाक्य में प्रयुक्त किसी भी शब्द को पढ़ने पर उससे सम्बन्ध रखने वाले अन्य शब्दों को जानने की आकांक्षा स्वाभाविक है। 'बारकों का सम्पूर्ण व्यापार इसी आकांक्षा की परिमिति के अन्तर्गत ही चलता है।'^४ अतः भाषा में बारकों की उपेक्षा नहीं की जा सकती, किन्तु प्रसादजी ने 'बामामनों' में बहो-बहो इनका सर्वथा बहिष्कार भयवा व्याकरण-विरुद्ध प्रयोग किया है। बारक-विभक्तियों के पूर्ण लोप की दृष्टि से निम्नांकित परिणाम प्रस्तुत हैं—

(घ) शीघ्र परिधान बीच सुरुभार

× × ×
भेष-वन बीच गुलाबी रंग।^५

- १ (घ) 'पठता ललित धमि जस रहा
पास मलिन धृति रवि कर से।'

बामायनी, भाषा, पृष्ठ १२/१

- (भा) 'पेठना का परिधि बनता घूम चक्रावार'

बामायनी, भाषा, पृष्ठ ८६/२

२. पल्लव, विमोचन, पृष्ठ 'स'

३. विचार और विमोचन, पृष्ठ ६३

४. हिन्दी बारकों का विकास (शाबनाथ), पृष्ठ १३

५. बामायनी, भाषा, पृष्ठ ४६/४

(भा) 'मनु ने कुछ कुछ मुसवया कर
कंलास धोर दिखलाया ।'^१

यहाँ रेखांकित शब्दों के मध्य सम्बन्ध कारक का चिह्न होना चाहिए था ।

इसी प्रकार निम्नलिखित पंक्तियों में 'छाह' तथा 'गोद' सजाघो के अनन्तर अधिकरण कारक की 'में' विभक्ति की आकाक्षा बनी रहती है—

(भ) "हिम गिरि के उत्तुंग शिखर पर
बैठ शिला की शीतल छांह ।"^२

(घा) "भद भरी जंसे उठे ससज्ज
भोर की तारक छूति की गोद ।"^३

किन्तु यहाँ यह उल्लेख्य है कि गद्य की अपेक्षा कविता में कारकों का प्रतिबंध कम रहता है । लय की सुरक्षा के लिए यह आवश्यक है कि उसमें गद्यात्मकता लाने वाले शब्दों का प्रयोग न किया जाए । इसी कारण कविगण कारकों का सर्वत्र प्रयोग नहीं करते । रीतिकालीन कवियों ने अधिकांश कारक-चिह्न छोड़ दिए हैं । 'कर्ता' के चिह्न 'ने' को उड़ा देना तो भ्रजभाषा का स्वभाव ही बन गया था ।^४ वस्तुतः यदि काव्य में कारक-विभक्ति का अभाव होने पर भी प्रमाता को भयं-प्रतीति में किसी प्रकार की असुविधा न हो तो वहाँ कारक-दोष नहीं मानना चाहिए । ऐसे स्थलों पर प्रमाता स्वयं कारक-विभक्ति का अनुमान कर लेता है । अग्निपुराणकार के अनुसार भी 'आक्षेप के बस से जहाँ कारक का अभ्याहार हो वहाँ भ्रष्टकारकता शेष नहीं रहता ।'^५ अतः प्रसादजी द्वारा लय के अबाध प्रसार के लिए कारकों की अपेक्षा को भी गम्भीर रूप में नहीं लेना चाहिए । हाँ, यह भवश्यक है कि 'बहुत दिनों पर', 'पथ में' अथवा 'तट में' जैसी अशुद्ध विभक्तियों की अपेक्षा 'बहुत दिनों में', 'पथ पर' और 'तट पर' का प्रयोग होना चाहिए था ।^६

१. कामायनी, आनन्द, पृष्ठ २८७/३

२. कामायनी, चिता, पृष्ठ ३/१

३. कामायनी, श्रद्धा, पृष्ठ ४७/५

४. देखिए 'देव और उनकी कविता' (डॉ० नगेन्द्र), पृष्ठ २२१

५. अग्निपुराण का काव्यशास्त्रीय भाग (अनुवादक—डॉ० रामलाल वर्मा), पृ० ६१

६. (भ) 'बहुत दिनों पर एक बार तो

मुख की धीन बजाऊँ ।' कामायनी, कर्म, पृष्ठ ११२/१

(भा) 'धीरे धीरे जगत चल रहा

अपने उस ऋजु पथ में ।' कामायनी, कर्म, पृष्ठ ११८/५

(घ) 'मैं इस निर्जन तट में अधीर,

सह भूख व्यापा तीखा समीर ।' कामायनी, दर्शन, पृष्ठ २५०/१

व्याकरण विषयन उपर्युक्त असावधानियों के प्रतिरूप 'वामादनी' में शाब्दिक विकृति, विराम-चिह्नो का अशुद्ध प्रयोग तथा समासों का तिरस्कार भी किया गया है। इन व्याकरण की दृष्टि से इसकी भाषा में व्यतिरिक्त है, किन्तु रागात्मकता से समृद्ध होने के कारण इस व्यतिरिक्त का शोच बोध नहीं हो पाता। "उसमें व्याकरण की नियमबद्धता नहीं, पर कोमलता है, ध्वन्यात्मकता है और भाषों का वह आरोह-अवरोह है जो एक साथ ही हृदय और मस्तिष्क दोनों पर गूँथ प्रभाव डालता है।" फिर भी, हम इतना अवश्य कहेंगे कि प्रसादजी को इस दिशा में अधिक जागरूक रहना चाहिए था। व्याकरण-विरुद्ध भाषा का प्रयोग श्रेयस्वर नहीं है। आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी का भी यही मत है, "कविता लिखने में व्याकरण के नियमों की अवहेलना न करनी चाहिए। शुद्ध भाषा का जितना मान होता है, अशुद्ध का उतना नहीं होता।"^१

३ निरर्थकपदत्व .

भाष्य में सार्वक शब्दा का प्रयोग उसका भूल गुण है, किन्तु जब कवि ध्वन-सिक्क आग्रह पद्यवा लय-निर्वाह के लिए अर्थहीन पदों की योजना करता है तब रचना में निरर्थकपदत्व दोष माना जाता है। प्रसादजी ने पादपूर्ति या मात्रापूर्ति के लिए प्राय 'कि' शब्द का प्रयोग किया है।^२ कुछ छन्दों में 'या' और 'कि' को एक ही स्थान पर प्रयुक्त कर दिया गया है, जबकि ये दोनों प्राय समानार्थी हैं। अतः इनसे से किसी एक को निरर्थक मानना पड़ेगा। निम्नोद्धृत पंक्तियों में 'या' 'कि' का एक ही माय प्रयोग हुआ है—

(घ) "या कि, नव इन्द्र नील लघु भूय
फोड़ कर धपक रही हो जात।"^३

१ मुमित्रा—प्रसाद भक्त, जुलाई १९५१ में श्री आनन्दनारायण शर्मा का 'वामादनी' छायावाद का प्रकाश-स्तम्भ' शीर्षक लेख, पृष्ठ ६१

२ रत्नभरजन, पृष्ठ १८

३ देगिए (घ) 'हाँ, कि सर्व-रस में सुरग का

जितना जो चाहे जुन में ।' —वामादनी, याशा, पृष्ठ २५/४

(घा) 'उछली घनलल मे सदैव, दुर्लभित मानना जो कि जात ।'

—वामादनी, ईर्ष्या, पृष्ठ १३६/५

(द) 'हाथ पकड़ से चल सकता है, हाँ कि यही अवलम्ब मिले,

वह तू बीन । परे हट, थड्डे' या कि हृदय का कुमुम मिले ।'

—वामादनी, निवेद, पृष्ठ २१६/१

४ वामादनी, शब्दा, पृष्ठ ४७/१

(या) "जीवन में सुख अधिक या कि दुःख
मदाकिति कुछ बोलोगी ?
नम में नसत अधिक, सागर में
या बुद-बुद हैं गिन दोगी ?"^१

४. भस्मीलक्ष्य :

सज्जा, घृणा अथवा भ्रमण के भावों की अभिव्यक्ति करने वाले शब्द भस्मीलक्ष्य दोष से दूषित होते हैं। 'कामायनी' में चुम्बन, गर्भ, आलिंगन, अक आदि शब्दों के प्रयोग तथा संयोग शृंगार के वर्णन के कारण इस दोष का समावेश हो गया है। इसी प्रकार 'इंद्रिय' और 'घटा' शब्दों से पुरुष-चित्त तथा 'भगनाश' से 'भग' का नाश होने का अर्थ निकलने के कारण इन शब्दों का प्रयोग सज्जाजनक कहा जा सकता है। अतः कवि को इनसे बचने का प्रयत्न करना चाहिए था। वैसे सामान्यतः 'कामायनी' में भस्मीलक्ष्य की व्यंजना प्रचलित रूप में ही हुई है—

"और एक फिर व्याकुल चुम्बन
रक्त लीलता जिससे,
जीतल प्राण अथक उछला है,
तुषा तृप्ति के मिस से।
हो काठों की तन्धि दीच उत,
निभृत गुफा में अपने,
अग्नि-शिला सुप्त गई,
जागने पर जैसे सुख सपने।"^२

प्रस्तुत पंक्तियों में मनु और श्रद्धा की रक्ति-कीड़ा का वर्णन करने समय कवि ने स्पष्ट शब्दों का प्रयोग न कर अपने अभिप्राय को संकेत द्वारा प्रकट कर दिया है।

१. कामायनी, स्वप्न, पृष्ठ १७६/२

२. देखिए 'कामायनी' पृष्ठ क्रमशः १३६/४, १४३/१, १८५/१, २८६/४

३. कामायनी, कर्म, पृष्ठ १३०/३

४. कामायनी, ध्यानन्द, पृष्ठ २८६/१

५. कामायनी, रहस्य, पृष्ठ २५६/१

६. कामायनी, कर्म, पृष्ठ १३६/४-५

बन्धुत प्रसाद जी की भावुकता अस्वीकृत की अस्पृश्य भूमि का स्पर्श करने में बचती रही है। सुसंस्कृत कवि होने के कारण उन्होंने निरन्तर मर्मादा का पालन किया है। यद्यपि वैश्वीय सौन्दर्य को मात्र एव सामान्य ऐन्द्रिय स्तर पर चित्रित न करके उन्हें उदात्त, परिष्कृत और शरीरोत्तर बनाने में उनकी स्वतन्त्र मनावृत्ति देखी जा सकती है। इन सम्बन्ध में दिनकर का यह मन्तव्य उपयुक्त हो है कि 'कवि ने वास्तव-व्यवहार विशेषणों का सर्वथा त्याग करके केवल ऐसे-ऐसे विशेषण रखे हैं जिनसे, स्वन, तिष्ठसुषुप्ता का वातावरण प्रस्तुत हो जाना है और इस वातावरण में भट्टा का जो रूप प्रकट होता है, वह, सधुम्ब ही स्वर्ग से झर और मन में अनिर्वचनीय स्फुरणा उत्पन्न करने वाला है।' इन्हीं कारण उनके वाक्य में प्रतीय तथा अन्य प्रयोगवादी कवियों की भाँति 'तेरी प्राण-सीठिया पर लिपि-खड़ा हुआ' के समान नग्न अस्वीकृतता का प्रदर्शन नहीं हुआ है। यद्यपि और मनु की मर्यादा कीड़ा तथा इडा के साथ मनु के अनाकार का वर्णन करने समय पर दोष का मन्त्रा वा, किन्तु वहाँ भी साकेतिक अभिव्यक्ति द्वारा प्रसादजी इससे बच गए हैं। अतः निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि यद्यपि एक-दो स्थलों पर 'वामावनी' में अस्वीकृतता का आभास होने लगता है, किन्तु समग्रतः उसमें इस दोष की भक्ति नहीं हुई है।

५. अस्वीकृतता :

जब कवि समात्मक विषयों के प्रतिपादन के लिए सहज मधुर शब्द-विन्यास के साथ-साथ मूढ़ शास्त्रीय शब्दावली के प्रति भी आग्रह रखता है तब रचना में अस्वीकृतता दोष का जाता है। ऐसी शब्दावली शास्त्र-विशेष के मर्मज्ञों के लिए तो सुकर रहती है, किन्तु सामान्य पाठक भाव-ग्रहण में कठिनाई का अनुभव करते हैं। वाक्य-रचना का लक्ष्य 'बहुजन हिताय' है, अतः भाषा की कवि की व्यक्तिगत रुचि में ही सम्बद्ध नहीं किया जा सकता। लोक-व्यवहृत शब्दावली का वाक्यात्मक प्रयोग ही कवि का अमोघ होना चाहिए।

'वामावनी' में शैव-दर्शन की अभिव्यक्ति के कारण मन्त्रात्मक की परिभाषित शब्दावली का विविध प्रकारों में समावेश हुआ है। अतः उसमें अस्वीकृतता दोष को अनेक स्थलों पर महित किया जा सकता है। शार्ङ्गनिष्ठता का आतिशय होने में 'वामावनी' के विषय में यह कहा जा सकता है कि उसमें "प्रतिशय भावना

१. पृ. ११, प्रसाद और मर्यादा, पृष्ठ ४८

२. तार मधुर, पृष्ठ ७३

कल्पना और दार्शनिकता के कारण सहज अभिव्यक्तियों का अभाव होने से क्लिष्टता आ गई है।" उदाहरणस्वरूप 'कामायनी' की निम्नलिखित पक्तियाँ देखी जा सकती हैं—

“विषमता को पीड़ा से व्यस्त,
हो रहा स्पंदित विश्व महान्,
यही दुःख-सुख विकास का सत्य,
यही भूमा का मधुमय दान ।
निरय समरसता का अधिकार,
उमड़ता कारण जलधि समान,
प्यवा से नीली लहरों बीच,
बिसरते मुल बलि गए जलधाल ।”

इस उद्धरण में विषमता, व्यस्त, स्पंदित, भूमा, मधुमय दान, निरय, समरसता, अधिकार तथा कारण-जलधि शब्द शब्दावली के पारिभाषिक शब्द हैं, तथापि इस शब्दावली के लिए प्रसादजी को दोषी नहीं ठहराया जा सकता। उनका विषय ही ऐसा था जिसमें इन शब्दों की उपेक्षा नहीं की जा सकती। वैसे 'घोसू' (जिसमें कतिपय शास्त्रीय शब्द आ गए हैं) को छोड़कर 'भरना', 'महाराणा का महत्व', 'प्रेम-व्यधिक', 'लहर' आदि काव्य-ग्रन्थों में पारिभाषिक शब्दों के प्रयोग की और उनकी विशेष प्रवृत्ति नहीं रही है।

६. ग्राम्यत्व :

शिष्ट एवं सुसंस्कृत समाज में व्यवहृत होने वाली भाषा के स्थान पर अशिष्ट शब्दों का प्रयोग ग्राम्य-दोष के अन्तर्गत आता है। (स्थानीय शब्दावली प्यवा प्रान्त-विशेष से सम्बद्ध शब्दों का प्रयोग इस दोष की सीमा में नहीं आता।) 'कामायनी' में शब्दीबोली के आदर्श रूप को ग्रहण किया गया है, किन्तु कतिपय शाब्दिक प्रयोग असंस्कृत होने के कारण ग्राम्यता के सूचक हैं। वैसे सामान्यतः प्रसादजी भाषा के साहित्यिक स्वरूप की संरक्षा में पर्याप्त सजग रहे हैं। उनकी भाव-अयोजना शिष्ट और मात्त्विक है, परन्तु भावावेश में वे एकाध स्थलों पर साहित्यिक स्तर से कुछ नीचे भी उतर आए हैं। उदाहरण के लिए निम्नांकित पक्तियों में प्यार करने के लिए 'प्यार बोना', सौरभयुक्त के लिए 'सौरभ से सना', शयन करने के लिए 'पड़ा होना' तथा साँस लेने के लिए 'साँस फँकना' का

१. महाकवि प्रसाद (डॉ० विजयेन्द्र स्नातक), पृष्ठ १२८-१२९

२. कामायनी, अज्ञा, पृष्ठ ५४/१-२

प्रयोग अथवा 'गैल', 'सुट्टी', और 'सड्ड' और 'साई' तरीके शब्दों का चयन साधु नहीं कहा जा सकता—

- (घ) "राति-राति बिखर पडा है शात सचित प्यार
रस रहा है उसे दो कर दीन बिदव उधार ।"^१
(घा) "कितने सौरभ से सना हुआ ।"^२
(इ) "कामायनी पड़ी थी अपना कोमल चर्म बिछा के ।"^३
(ई) "तब सरस्यतो सा फेंब साँस, धड़ा मे देखा भास-पास ।"^४
(उ) "शरद इदिरा के मंदिर की मानो कोई गैल रही ।"^५
(ऊ) "सउधे जंसे खेतों मे कर लेते सुट्टी ।"^६
(ए) "विस्तृत उसके भग, प्रगट थे भीरण लड्ड भयकरी साई ।"^७

शाम्यता की परिधि में गिने जान वाले ये दोष साधारण होने पर भी समाधि तो बहे ही जाएंगे । यदि कवि की प्रवृत्ति जन-भाषा की ओर होती तो इन प्रयोगों की उपेक्षा की जा सकती थी, किन्तु कामायनीकार तो भाषा के ग्रीड रूप के समर्थक थे । मत यदि वे इनसे बचने का प्रयास करते तो अधिक अच्छा होता ।

७ अविमृष्टविधेयान्न •

वाक्य में सामान्यतः दो भग होने हैं—ज्ञात भग और अज्ञात भग । इनमें से ज्ञात भग को उद्देश्य कहते हैं तथा अज्ञात भग को विधेय । कवि को वाक्य-रचना इस प्रकार करनी चाहिए कि पाठक को विधेय की स्पष्ट प्रतीति हो जाए । यदि इससे अनिवार्य वाक्य-रचना की जाती है तो अविमृष्टविधेयान्न दोष माना जाता है । एक उदाहरण देखिए—

"धुँधट उठा देल मुसकपाती
कितने ठिठकती-सी आती,
विजय गगन मे किसी भूल-सी
किस को स्मृति वष मे लानी ।"^८

१. कामायनी, कामना, पृष्ठ ८६/४
२. कामायनी, लज्जा, पृष्ठ ६८/२
३. कामायनी, चर्म, पृष्ठ ११८/४
४. कामायनी, दर्शन, पृष्ठ २४७/१
५. कामायनी, भाषा, पृष्ठ २८/४
६. कामायनी, सपथ, पृष्ठ १६६/१
७. कामायनी, रहस्य, पृष्ठ २५७/४
८. कामायनी, भाषा, पृष्ठ ३६/४

इस उद्देश्य में विधेय ग्रन्थ यह है कि वह कौन-सा अनिर्वचनीय तत्त्व है जिसे देखने के लिए राजी अपना घूँघट उठा देती है ? उस अनिर्वचनीय तत्त्व की ओर संकेत करना ही मनु का मुख्य विषय है । किन्तु, अनिर्वचनीयतत्त्ववाची 'किसे' शब्द को द्वितीय पक्ति में रख कर गौण बना दिया गया है । अतः यहाँ अविमृष्टविधेयान्श दोष है ।

इसी प्रकार निम्नलिखित छन्द में भी यही दोष है—

“सुना यह मनु ने मधु-गुंजार
मधुकरी का-सा जब सानंद,
किये मुख नीचा कमल समान
प्रथम कवि का ज्यों सुन्दर छंद,
एक झटका-सा लगा सहर्ष
निरखने लगे लुटे-से, कौन—
गा रहा वह सुन्दर सगति ?
कतूहल रह न सका फिर मौन ।”^{११}

मनु के हृदय में एक झटका-सा उस समय लगता है जब उन्होंने मधु गुंजार सुना । अतः इस पद्य में कवि का मुख्य विधेय यही है कि वह उस ध्वस्तर का निर्देश कर रहा है जब मनु पर भावना का आघात हुआ था । अतः यहाँ विधेय 'जब' ही है—और उसी पर अधिक बस पड़ना चाहिए । किन्तु, वाक्य-रचना के द्वारा वह ऐसा गौण बना दिया गया है कि विधेय के रूप में उसकी प्रतीति ही नहीं हो पाती ।

८. हतवृत्त :

छन्द-विधान करते समय यह आवश्यक है कि उसमें मात्रा, गति, यति, लुक् आदि का पिण्ड-शास्त्र के नियमानुसार पालन किया जाए । जब इनमें से किसी अंग का शास्त्र-सम्मत निर्वाह न हो सके तब 'हतवृत्त' दोष कहलाता है । 'कामायनी' में छन्द-विषयक मान्यताओं को मूल रूप में ग्रहण करने का सुन्दर प्रयास हुआ है, किन्तु कुछ छन्दों में गति अथवा यति सम्बन्धी असावधानियाँ अत्यन्त स्पष्ट हैं । यति-सम्बन्धी हतवृत्तत्व देखिए—

(अ) “सावधान ! मैं दुआकांक्षिणी और कहूँ क्या ?
कहना या कह चुकी और अब यहाँ रहूँ क्या ?”^{१२}

१. कामायनी, अष्टा, पृष्ठ ४२/३-४

२. कामायनी, सप्तमं, पृष्ठ १६५/८

(भा) "मैं शास्त्रक, मैं चिर स्वतन्त्र, तुम पर भी मेरा—
हो अधिकार असीम, सफल हो जोदन मेरा ।"

इन पंक्तियों में रोला छन्द के अर्थात् का प्रयोग किया गया है। रोला में ११, १३ मात्राओं के व्रज से यति होनी चाहिए, अतः उपर्युक्त दोनों उद्धरणों की प्रथम पंक्तियों में व्रजग 'धुना' तथा 'म्ब' के बाद यति धानी चाहिए थी, जबकि ऐसा है नहीं। अतः यहाँ हतवृत्त नामक बाध्य-दोष है।

९. न्यून-पदत्व :

अर्थ करते समय किसी अन्य पद की आवाजा बनी रहने पर न्यून-पदत्व दोष की स्थिति होती है। इस दोष के कारण कवि के संवेद्य भाव प्रायः अस्पष्ट हो रह जाते हैं। प्रमादजी द्वारा अनेक स्थलों पर (संभवतः शब्दाधिक्य के कारण) वाक्य में अपेक्षित शब्दों की उपेक्षा की गई है। नतिपय उदाहरण प्रस्तुत हैं—

(अ) "मैं भी भूत गया हूँ कुछ,
हाँ स्मरण नहीं होता, क्या था !
प्रेम, वेदना, धीति या कि क्या ?
मन जिसमें सुप्त सोता था ।"

(भा) "पर मन भी क्यों इतना होला
अपने ही होता जाता है ।"

(इ) "इस अर्थण में कुछ भीर नहीं,
बेदल उत्सर्ग टसकता है,
मैं दे दूँ भीर में फिर कुछ मैं
इतना ही सरल शक्तवत्ता है ।"

(ई) "बो बालों की सधि बीच उत,
निभृत गुफा में अपने,
अग्नि-शिखा बुझ गई,
आगने पर जंसे सुप्त सपने ।"

१. कामायनी, सपथ, पृष्ठ १६८/३

२. कामायनी, आशा, पृष्ठ ४०/४

३. कामायनी, मग्ना, पृष्ठ १०४/३

४. कामायनी, मग्ना, पृष्ठ १०५/५

५. कामायनी, कर्म, पृष्ठ १३६/५

उपर्युक्त सभी उदाहरणों की अन्तिम पक्तियों में क्रमशः 'सुख' के बाद 'पूर्वक' (अथवा 'से') 'अपने ही' के बाद 'आप', 'सरल' के बाद 'भाव' तथा 'प्रपने' के बाद 'आप' शब्दों का अभ्याहार करने से ही अर्थ-प्रतीति हो पाती है। अतः यहाँ न्यून-पदत्व दोष है। कहीं-कहीं इस दोष के कारण अर्थ-प्राप्ति में कठिनाई का अनुभव होने लगता है। उदाहरणस्वरूप 'जलधि के फूटें कितने उत्स' में 'कितने' के साथ 'ही' शब्द की अनुपस्थिति खटकती है। यदि प्रमाता 'ही' शब्द का अभ्याहार करके 'जलधि के फूटें कितने ही उत्स' जैसा अर्थ-ग्रहण नहीं करेगा तो वाक्य केवल प्रश्न-वांछी में ही रह जाएगा—जोकि कवि की अभीष्ट नहीं है। इसी प्रकार निम्नलिखित छन्द में भी पदाकांक्षा के कारण अर्थ-प्राप्ति में कठिनाई हो रही है—

“वे ही पच-दशक हों सब विधि
पूरी होगी मेरी,
बसो भान फिर से बेदी पर
हो ज्वाला की फेरी।”

ये पक्तियाँ आकुलि-किनास द्वारा मनु को हिंसा-यज्ञ में प्रेरित करते समय कही गई हैं। दो असुरों द्वारा सामूहिक रूप में कथित होने के कारण यहाँ 'मेरी' शब्द में वचन-दोष तो है ही, साथ ही 'पूरी होगी मेरी' द्वारा यह ज्ञात नहीं हो पाता कि क्या पूरी होगी? असुर-द्वय कहना यह चाहते हैं कि हमारी सभी याशिक क्रियाएँ निर्विघ्न पूर्ण हो जाएँगी—जबकि यह अर्थ स्पष्टतः प्रतीत नहीं हो पाता। अतः यहाँ न्यून-पदत्व अथवा पदाकांक्षा-दोष मानना पड़ेगा।

१०. समाप्तपुनरास्त :

जब किसी छन्द में विषय-विशेष का वर्णन पूर्ण हो जाए, किन्तु कवि उसी छन्द में उसे पुनः प्रारम्भ करे तब 'समाप्तपुनरास्त' दोष होता है। 'कामायनी' में यह दोष अधिक नहीं मिलता, तथापि भाषावेष के दृष्टी से कवि से ऐसी भूलें हो प्रवश्य गई हैं। उदाहरणस्वरूप निम्नोद्धृत छन्द देखा जा सकता है—

“चिर किञ्चोर-वय, नित्य विलासी
सुरभित जिससे रहा विगंत,
भ्राज तिरोहित हुआ कहीं यह
मधु से पूर्ण अनंत यमंत ?”

१. कामायनी, खंडा, पृष्ठ ३६/१

२. कामायनी, कर्म, पृष्ठ ११४/४

३. कामायनी, चिन्ता, पृष्ठ १०/२

इस उद्धरण में प्रथम दो पंक्तियाँ वस्तु के विशेषण-रूप में प्रयुक्त हुई हैं और तीसरी पंक्ति में उससे सहसा तिरोहित हो जाने के विषय में प्रश्न करते हुए नाव समाप्त कर दिया गया है, किन्तु चौथी पंक्ति में वस्तु के अन्य विशेषण (मधु से पूरा) को पुनः प्रस्तुत करने के कारण 'समाप्तपुनरात' दोष था गया है।

११ अर्द्धान्तरैववाचक .

जब किसी छन्द की एक पंक्ति में आने वाला शब्द अन्य पंक्ति में जाता है तब 'अर्द्धान्तरैववाचक' दोष होता है। 'वामाप्नो' में इस प्रकार का एक उदाहरण है—

“जन्म-सगिनि एक थी जो काम जाता, नाम—
मधुर झड़ा था, हमारे झाल की विधाम—
स्तन मिलता था उसी से, घरे जितनी फूल,
दिया करते झग में मरन्द, सुधमा मूल।”

निष्कर्ष

मम्मट द्वारा निरूपित पदगत एवं वाक्यगत दोषों में से 'वामाप्नो' में उपर्युक्त दोष विविध स्थलों पर उपलब्ध हैं। स्पष्ट है कि ऐसे दोष वाक्य-वृत्ति के सौन्दर्य का विध्वंस करने हैं। इनमें से व्याकरणिक वृत्तियों का परिष्कार तो होना ही चाहिए था, साथ ही अन्य प्रस्तावमानियाँ भी उपेक्षणीय नहीं बहो जा सकती। हमें डॉ० रामकुमार वर्मा का यह कथन समीचीन प्रतीत नहीं होना कि “महाकविओं ने जब व्याकरण की चिन्ता की है ? वे व्याकरण के पीछे नहीं चलते, व्याकरण उनके पीछे चलता है।” यदि महाकवि ही व्याकरण-विरुद्ध चलने लगेंगे तो माधाराग नेतरों की क्या दशा होगी ? यदि देखा जाए तो “भाषा कवनी गति-प्रवृत्ति से आते, इसका ध्यान तो कवि को सबसे ज्यादा होना चाहिए। वही तो भाषा का 'सम्पन्न-शास्त्र' और 'सुप्रयोजना' है।” कवन, निग, वारक आदि का व्यक्तिगत रसि के अनुसार प्रयोग करने से भाषा के व्यवस्थित होने का भय है। वस्तुतः प्रमाणा ध्यान भाषा के शुद्ध प्रयोग से परिचित रहता है। वाक्य में व्याकरण-विरुद्ध प्रयोग देखाकर उसका शृंग हो उठना स्वाभाविक है। धन पदवि डॉ० सुरेन्द्र-गुप्त ने भी डॉ०

१. वामाप्नो, वासना, पृष्ठ ६२/३

२. विचार-दर्शन, पृष्ठ १८

३. हिन्दी शब्दानुगमन, विश्वेरीदाम बाजपेयी, पृष्ठ ३७०-३७१

रामकुमार वर्मा की इस उक्ति का समर्थन किया है,^१ किन्तु हमें ऐसा प्रतीत होता है कि वर्माजी ने उपर्युक्त उक्ति में कवि-स्यातन्त्र्य को साग्रह प्रतिष्ठा की है। कवि-कर्तव्य यही है कि वह काव्य-दोषों से बचने का यत्न प्रयास करता रहे। "कवि को ऐसे अनेक साधन उपलब्ध होते हैं, जिनके द्वारा वह काव्य में सौंदर्य का समावेश कर सकता है। उन सौन्दर्य-साधनों में दोषबिहीनता भी एक है, जो काव्य के अन्तर्गत एक उपादेय साधन है।"^२

यह ठीक है कि 'कामायनी' में दोषों की स्थिति को धम्बीकार नहीं किया जा सकता, किन्तु केवल इसी आधार पर उसके काव्यत्व में सन्देह करना व्यर्थ है। किसी भी कवि के लिए रचना को पूर्णतः दोष-मुक्त रख सकना सम्भव नहीं है। अतः स्वल्प दोषों की विद्यमानता में भी उसके कवि-कवृत्त्व की श्रगप्ता ही करनी चाहिए।

सारांश यह कि 'कामायनी' के विपुल कलेवर और गुण-सम्पदा को देखते हुए यह कहा जा सकता है कि इसमें अनेक दोष होने पर भी गुणों की तुलना में वे धार्यन्त नगण्य हैं। गुणों के सम्मुख दोष स्वयं छिप जाते हैं। महाकवि कालिदास ने भी 'कुमारसम्भव' में "एको हि दोषो गुणसन्निपाते निमज्जतीन्द्रो किरणोद्विषाकः"^३ कह कर यह प्रतिपादित किया है कि गुण-सम्पदा में दोष उसी प्रकार लुप्त हो जाता है जिस प्रकार चन्द्रमा का कलक अपनी किरणों में। अतः भावगत एवं शैलीगत अन्य गुणों के आधिक्य के कारण 'कामायनी' के दोष उन्हीं में लो भवे हैं—और इस प्रकार 'कामायनी' का औरव अक्षुण्ण बना रहता है। कविवर 'दिनकर' के अनुसार भी— "कितने ही सगों की शिथिलता मन को कुरेदती है। कितनी ही पंक्तियों की अतिसमर्थता मन में खीज उपजाती है। किन्तु, सब कुछ देख लेने पर इतना ज़रूर कहना पड़ता है कि यह काव्य विचारों के बहुत ही ऊँचे परातल पर अवस्थित है और इसका देशव्यापी सुपन बिल्कुल अकारण नहीं है।"^४ प्रसादजी के समकालीन विद्वान् पं० विनोदशंकर व्यास ने तो 'कामायनी' के भाव एवं शिल्पगत सौन्दर्य पर विचार करते हुए यहाँ तक कह दिया है कि 'रोमचरितनामस के बाद यही एक ऐसा महाकाव्य है

१. 'इस उक्ति में कवि-स्यातन्त्र्य का निर्वन्ध प्रतिपादन हुआ है, किन्तु इसमें अनुचित कुछ भी नहीं है।'

—भाषुनिक हिन्दी-कवियों के काव्य-सिद्धान्त, पृष्ठ ४४६

२. हिन्दी काव्यशास्त्र में दोष-विवेचन, टंकित प्रति (डॉ० रणवीरसिंह), पृष्ठ ४६

३. कुमारसंभव, पृष्ठ १/३

४. पंत, प्रसाद और मैक्सिलीयरन, पृष्ठ ८३

जो हिन्दी को विश्वसाहित्य में स्थान दिला सकता है। होमर, मिल्टन, वाल्मीकि और कालिदास से तुलना करके भी इसका गुण-दोष देखा जाय—इतनी योग्यता इस कला-कृति में है।^१—प्रसाद-वाक्य के विरोधी विद्वान् इस नयन से पूर्णतः सहमत नहीं हो सकेंगे, किन्तु इससे इतना तो स्पष्ट हो है कि 'कामायनी' में गुणों का इतना माधुर्य है कि उसके सम्मुख शिल्प-सम्बन्धी अनवधानता की चर्चा तुच्छ प्रतीत होती है।

छायावाद का गौरव-ग्रन्थ

(घ) छायावाद : स्वरूप और विवेचन

छायावाद का उद्भव द्विवेदी-युग की स्थूल कविताओं की प्रतिक्रिया-स्वरूप हुआ था तथापि इसे आधुनिक काल की ही देन मानना उपयुक्त न होगा। अभिव्यक्ति की इस नवीन प्रणाली के प्रवर्तक स्वर्णय जयशंकर प्रसाद ने अपने 'वयार्थवाद और छायावाद' शीर्षक निबन्ध में लिखा है कि संस्कृत के प्राचीन कवियों की रचनाओं में भी छायावादी अभिव्यक्ति के दर्शन होते हैं। अपने कथन की पुष्टि के लिए उन्होंने कालिदास के मेघदूत से "अनपदवधूलोचनैः पीयमानः" पंक्ति उद्धृत करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि जनपद की वधुओं द्वारा मेघों को नैत्रों से पीना छायावादी प्रभाव का ही द्योतक है। संस्कृत में ही नहीं अपितु हिन्दी के 'रामचरितमानस' भाषि प्राचीन काव्य-ग्रन्थों में भी हमें यत्र-तत्र छायावादी प्रवृत्ति के दर्शन होते हैं। किन्तु प्रत्यक्ष निरूपण और परिमाण की दृष्टि से इसका वास्तविक जन्म द्विवेदी-युग में ही हुआ।

द्विवेदी-युग की स्थूल विषयों पर आधारित इतिवृत्तात्मक कविताओं के कारण हिन्दी कविता का विकास ऐसी दिशा में हुआ जिसे पश्चिमी काव्य-प्रेमी तनिक भी पसन्द न करते थे। अतः कुछ कवियों ने तत्कालीन आलोचकों के विरोध की तनिक भी चिन्ता न करते हुए कल्पना और सौन्दर्य के आधार पर अनेक श्रेष्ठ कविताओं की रचना की। धीरे-धीरे यह नवीन काव्य-धारा अत्यधिक लोकप्रिय होती गई और पच्चीस-तीस वर्षों में ही इस धारा के कवियों ने पर्याप्त साहित्य का प्रणयन कर लिया।

छायावाद की परिभाषा के विषय में विद्वानों में पर्याप्त मतभेद है। कुछ विद्वानों के अनुसार इसका प्रधान तत्त्व प्रकृति पर मानवीय चेतना का आरोप करना है।¹⁰ नगेन्द्र प्रभृति अन्य आलोचकों के अनुसार इसकी मूल प्रवृत्ति स्थूल से विमुक्त

होकर मूढम के प्रति भावप्रह है, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल तो इसे पश्चिम के अभिव्यक्ति-वाद, प्रतीकवाद आदि की भाँति खैनी-रा एव प्रकार मान ही मानने हैं। वास्तव में छायावाद का जन्म द्विवेदीयुगीन कविता की स्थूलता, नैतिकता, इतिवृत्तात्मकता तथा बाह्याभिव्यक्ति की प्रधानता से निरास होकर वाक्य में सौन्दर्य, कल्पना तथा आत्माभिव्यक्ति का अर्पण करने के लिए हुआ था। इसी कारण प्रसादजी ने छायावाद की व्याख्या करने समय एक स्थान पर अपने विचार इस प्रकार व्यक्त किए हैं—“पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुन्दरी के बाह्य वर्णन से भिन्न जब देशता के आधार पर स्वामनुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने लगी, तब हिन्दी में उसे छायावाद के नाम से अभिहित किया गया।” प्रसादजी की इस व्याख्या से स्पष्ट है कि छायावाद में आत्माभिव्यक्ति की प्रधानता प्रदान की गई है अर्थात् यह स्थूल के प्रति मूढम का विद्रोह है।

मूल तत्त्व

। व्यक्तिवाद, शृंगारिता, प्रकृति का मानवीकरण, विषाद, सौन्दर्योपासना आदि छायावाद के मूल तत्त्व हैं जिनकी पृथक्-पृथक् व्याख्या करना आवश्यक है।

(क) व्यक्तिवाद

छायावादी कवि ससार में विमुख होकर अपने सर्वथा पृथक् दृष्टिकोण का निर्माण कर समस्त ससार को अपनी भावनाओं से प्रभावित देखता है। जाम्बवीय शब्दावली में हम कह सकते हैं कि यह विषय पर विषयी की मनसा का आगे बढ़ता है। व्यक्तिवाद का दूसरा रूप समष्टि-निरपेक्ष होकर व्यक्ति को महत्व प्रदान करता है और इस प्रकार छायावादी काव्य का विषय द्विवेदीयुगीन बहिरंग सामाजिक जीवन की अपेक्षा अन्तरंग व्यक्तिगत जीवन हो गया।

(ख) शृंगारिता व सौन्दर्योपासना :

द्विवेदीयुग में स्वयं द्विवेदीजी तथा अन्य कवि देशभक्तिपरक एवं नैतिकता के शोक-शोक काव्य-रचना किया करते थे। नारी का सौन्दर्य-चित्रण उस समय पवित्र था। विन्नु मनोविज्ञान के अनुसार पुरुष में नारी का रूप-चित्रण करने की स्वाभाविक मालमा होती है। अतः द्विवेदीजी के नैतिक अक्षुब्ध का प्रयत्न रूप में प्ररोध न कर सकने के कारण छायावादी कवियों की आत्माभिव्यक्ति अत्यन्त शृंगार के रूप में प्रकट हुई। इस अवसर पर शृंगार की उन्होंने दो रूपों में प्रस्तुत किया है—(१) प्रकृति के प्रतीक द्वारा शृंगार-संज्ञक अर्थात् प्रकृति पर नारी-भाव

का आरोप, (२) नारी के मन और आत्मा का सौन्दर्य-चित्रण तथा उसके शरीर का अमासल चित्रण ।

इस प्रकार छायावाद में नारी का अमासल चित्रण होने के कारण उसमें वासना की मात्रा अत्यन्त अल्प है ।

(ग) प्रकृति का मानवीकरण :

छायावादी कवियों ने जैसे तो काव्य के सभी विषयों में कल्पना का प्रयोग किया है, किन्तु प्रकृति-चित्रण में इससे सर्वाधिक सहायता मिल गई है । इसी के आधार पर उन्होंने प्रकृति को चेतन रूप में उपस्थित करके मानवीकरण की प्रणाली को जन्म दिया है । इस प्रणाली में कवि प्रकृति पर मनुष्य की सभी क्रियाओं का आरोप करता है ।

(घ) विषाद :

छायावादी काव्य में शृंगार का प्राबल्य होने पर भी विषाद, वेदना आदि भावों का सहज समावेश है । महादेवी वर्मा तो जगत् को वेदन्त-प्रधान ही मानती हैं—

“विकसते मुरताने को कूल,
उबस होता छिपने को घन ।”

छायावाद की भाषा-शैली :

छायावादी काव्य की शैली में इतिवृत्तात्मकता के स्थान पर वक्रता एवं साकेतिकता है । इसमें अभिधा के स्थान पर लक्षणा एवं व्यंजना की प्रधानता है तथा भाषा में माधुर्य को विशेष स्थान प्राप्त हुआ है । श्रियों के अनुकूल ही शब्द-योजना हुई है—(‘पल पल परिवर्तित प्रकृति वेश’—पंत) । छन्दों का प्रयोग भी सर्वथा नवीन रूप में हुआ है । कवित्त, सर्वथा आदि प्राचीन छन्दों के स्थान पर छोटे-छोटे संगीत-प्रधान छन्दों की योजना की गई है । मात्रिक छन्दों के अतिरिक्त निरासा आदि कवियों ने तम को महत्ता देते हुए मुक्त छन्दों का सफल प्रयोग भी किया है । स्थूल एवं भूर्त उपमेयों के स्थान पर सूक्ष्म एवं अमूर्त उपमानों का प्रयोग इस धारा के कवियों की विशेषता है । प्रतीकात्मक शब्दावली का प्रयोग भी प्रायः सभी छायावादी कवियों ने किया है ।

छायावाद-विषयक भ्रान्तियाँ :

छायावाद के विषय में तीन प्रकार की भ्रान्तियाँ फैली हुई हैं । प्रथम भ्रान्ति को जन्म देने वालों में वे आलोचक हैं जो छायावाद और रहस्यवाद को अभिन्न

मानने हैं। उनके अनुसार रहस्यवाद का ही दूसरा रूप छायावाद है, किन्तु यह कथन समीचीन प्रतीत नहीं होता। रहस्यवाद धार्मिक साधना पर अवलम्बित रहस्यानुभूति है, जबकि छायावाद बौद्धिक युग की सौंदर्योपासना है।

द्वितीय भ्रान्ति उन आलोचकों की फंताई हुई है जो यूरोप की रोमांटिक कविता एवं छायावादी काव्य को एक ही मानते हैं। डॉ० नगेन्द्र भी पहले इसी आलोचकों से सहमत थे, किन्तु अब उनकी विचारधारा परिवर्तित हो गई है। वास्तव में छायावाद और रोमांटिक काव्य सर्वथा भिन्न हैं। छायावादी काव्य में वर्ण-स्वर्ण, शैले आदि के समान अनुभूति और भावों की प्रबलता नहीं है।

तृतीय भ्रान्ति आचार्य रामचन्द्र शुक्ल की वस्तुपरक दृष्टि के कारण पैदा है। वे अनुभूति तथा अभिव्यक्ति में अन्तर मान कर छायावाद को शैली का एक प्रकार मानते हैं। किन्तु किसी भी श्रेष्ठ काव्य की रचना केवल शैली की भिन्नता द्वारा नहीं की जा सकती। उसके लिए अनुभूति व अन्तःप्रेरणा आवश्यक है। छायावादी काव्य निस्सन्देह श्रेष्ठ काव्य है। अतः वह शैली का प्रकार मान नहीं है।

वस्तुतः छायावाद के शीर्षक में ही इसने विकास के विषय में आलोचकों को सन्देह पैदा किया। उस समय की प्रसिद्ध पत्रिकाओं में इस काव्य-धारा पर अनेक आलोचनाएँ प्रकाशित होती थीं। जैसे—

‘किसने छायावाद चलाया, जिसकी है यह भाषा ?’

हिन्दी भाषा में यह ग्यारा, बाद कहाँ से आया ?’

किन्तु यह ‘ग्यारा बाद’ तीस-बत्तीस वर्षों में ही इतना अधिक लोकप्रिय हो गया कि मधुपि इसका स्थान प्रगतिवाद और तदनन्तर प्रयोगवाद ने ग्रहण कर लिया है, तथापि छायावादी परम्परा का सर्वथा अन्त नहीं हो पाया है।

छायावादी काव्य का मूल्यमापन :

छायावादी काव्य ने जीवन के कुष्ठित मूल्यों को सौंदर्य-चेतना के रूप में सुगर परतें सामाजिक रूचि की अपेक्षाएँ परिष्कृत किया तथा काव्य-दृष्टि को ऐसी आकर्षक प्रदान की कि यह सूक्ष्म भावनाओं को भी ग्रहण कर सके। इसके अतिरिक्त हमने भाषा की अभिव्यक्ति शैली में नूतनता का समावेश किया। इन विशेषताओं के साथ ही छायावादी काव्य में कुछ दोष भी पाए गए हैं। यह काव्य वास्तविक जीवन की व्यथना का चित्रण करने की अपेक्षा कल्पना से अनुप्राणित है। इसमें चित्त-मोह तथा मन्द-मोह के अतिरिक्त विचारगत एवं भावगत सामग्रय का अनेक स्थानों पर अभाव है।

(आ) 'कामायनी' में छायावादी तत्त्व

कामायनी की रचना छायावाद युग की प्रौढ़ बेला में हुई थी ; अतः इसमें छायावाद की सभी विशेषताओं का आना स्वाभाविक था। वैसे प्रसादजी की 'झरना' नामक कृति से छायावाद का प्रारम्भ माना जाता है, अतः छायावाद के प्रवर्तक कवि 'प्रसाद' की श्रेष्ठतम रचना 'कामायनी' में भी छायावाद के गुणों का आना आवश्यक था। हम 'कामायनी' में इस काव्य-धारा की भावना एवं शैली-सम्बन्धी विशेषताओं का सूचकांक करेंगे।

छायावादी भागवत विशेषताएं और 'कामायनी'

छायावादी काव्य की भागवत मुख्य विशेषताएं हैं—आत्माभिव्यञ्जना, अतीन्द्रिय शृंगारिकता, प्रकृति पर चेतना का आरोप, कल्पना का आधिपत्य।

(१) आत्माभिव्यञ्जना :

द्विवेदीयुगीन इतिवृत्तात्मकता की प्रतिक्रियास्वरूप लिखे जाने के कारण छायावादी काव्य में आत्माभिव्यक्ति की प्रधानता है। यह आत्माभिव्यञ्जना दो प्रकार से हुई है— (अ) बाह्य वस्तु को अपनी भावना और कल्पना के रंग में रंग कर देखना, (आ) अपने ही सुख-दुःख को व्यक्त करना, अर्थात् समष्टि की अपेक्षा व्यष्टि में लीन रहना। 'कामायनी' में आत्माभिव्यञ्जना की दोनों प्रणालियाँ मिल जाती हैं—

“संघा घनमाला की सुन्दर छोड़े रंग-बिरंगी छोट
गगनबुम्बिनी शैल-अंशियाँ, पहले हुए तुपार-किरीट।”

हाँ, यह अवश्य है कि 'कामायनी' में कवि के अपने ही सुख-दुःख और आशा-तिराशा की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति नहीं है। इसका कारण यह है कि 'कामायनी' महाकाव्य है, और महाकाव्य के लिए एक आवश्यक प्रतिबन्ध यह है कि उसमें जीवन और जगत् का व्यापक चित्रण किया जाए। अतः ऐसी स्थिति में 'प्रसाद' ध्यष्टि में ही लीन नहीं रह सकते थे। फिर भी, चिंता, आशा, अढ़ा आदि सपनों में मनु, अढ़ा भयना काम की उचितियों के रूप में कवि के स्वानुभूत सुख-दुःख की विवर्ति से स्पष्ट है कि प्रसादजी छायावाद की इस प्रमुख प्रवृत्ति से सर्वथा वंच नहीं सके थे।

(२) अतीन्द्रिय शृंगारिकता :

द्विवेदीयुगीन साहित्य में नैतिकता का प्राधान्य होने के कारण शृंगार के प्रति उपेक्षा का भाव था। छायावादी काव्य में इसकी भी प्रतिक्रिया हुई, और

परिणाम यह हुआ कि इस धारा के कवियों ने शृंगार को बलिता का आवश्यक अंग मान लिया। काव्य पर नैतिनता का पूर्व-अनुश्रव होने के कारण ये कवि स्थूल शृंगार का वर्णन नहीं कर सके। अतः इन्होंने अतीन्द्रिय शृंगार अर्थात् मन और आत्मा के सौन्दर्य को प्रधानता दी। प्रसाद, पत, महादेवी आदि सभी के काव्य में सौन्दर्य के असासत चित्र मिलते हैं। 'कामायनी' भी इसका अपवाद नहीं है। अर्द्धा और मनु का रूप-वर्णन करते समय प्रसादजी ने इनके भावों और विचारों का निरूपण करके अन्तर्धर्मा सौन्दर्य का उद्घाटन किया है। उन्होंने वासना-अपवृत्ति विशेषणों का संबंध त्याग करके केवल ऐसे-ऐसे विशेषण रखे हैं, जिसे निष्कलुषता का वातावरण स्वतः प्रस्तुत हो जाता है। 'नित्य धीवन की छावि में दोष', 'ज्योत्स्ना-निर्भर', 'हृदय की सौन्दर्य-प्रतिमा' आदि इसी प्रकार के विशेषण हैं।

'कामायनी' में 'और एव फिर व्याकुल चुम्बन, रक्त खोलता जिम्मे' जैसी पवित्रियों में वही-वही शृंगार के मामल चित्र भी उभर आए हैं, किन्तु ऐसे दो-एक अपवादों के अतिरिक्त प्रसादजी की भावुकता अश्लीलता की अपेक्ष्य भूमि का स्पर्श करने से बचती रही है। अर्द्धा और मनु की मधुनिब ग्रीहा तथा इटा के माघ मनु के बसात्कार का वर्णन करते समय यह दोष का सपता था, किन्तु वहाँ भी सावैतिक अभिव्यक्ति द्वारा प्रसादजी इससे बच गए हैं। तात्पर्य यह कि 'कामायनी' में शृंगार के आसन धिनों के स्थान पर छायावादी प्रभाव-स्वरूप अतीन्द्रियता की ही प्रमुखता है।

(३) प्रकृति पर चेतना का आरोप

छायावादी काव्य की एक अन्य विशेषता जड़ पदार्थों में भी चेतना का संचार करना है। प्रकृति का मानवीकरण इसकी अत्यन्त स्वस्थ एक समुन्नत देन है। यद्यपि यह प्रणाली पूर्ववर्ती काव्य में भी न्यूनाधिक रूप में उपलब्ध है, तथापि छायावादी युग में ही इसका विशेष प्रसार हुआ। 'कामायनी' में इस प्रकार के उपचारों की कमी नहीं है—

“पगली, हाँ, सम्हाल ले, कंसे छूट पड़ा तेरा अक्षत,
देख, घिसरती है मलिराजी, अरी उठा बेसुध अक्षत।”

यहाँ अक्षत रात्रि का मानवीकरण करने हुए एक मासल स्त्री से उसका साम्य स्थापित किया गया है। प्रसाद जैसे मज्जम और वरता-प्रेमी कवि ने 'कामायनी' में इस प्रकार के सादृश्य-दर्शनों द्वारा प्रकृति पर मानवीय भावों का आरोपण करके वर्णन विविधता का अधूर्व समावेश किया है। मानवीकरण के माध्यम से सौन्दर्य प्रर्शान करने वाले केवल दो स्थल और देते हैं—

(म) “आह शून्यते ! चुप होने में, तू क्यों इतनी अतुर हुई,
इन्द्रजात-जननी ! रजनी तू, क्यों अब इतनी मधुर हुई।”

(घा) "उषा सुनहले तीर बरसती, जय सस्मी-सी उदित हुई,
उपर पराजित काल-रात्रि भी, जल में अन्तर्निहित हुई।"

(४) आध्यात्मिकता :

छायावादी काव्य किसी-न-किसी रूप में सर्ववाद अथवा भ्रष्टवाद से प्रभावित रहा है। इसी कारण अधिकांश छायावादी कविताओं में अज्ञात शक्ति के प्रति आकर्षण एवं कोतूहल की भावना रहती है। उदाहरणार्थ, 'कामायनी' के 'घाशा' सर्ग की निम्नस्थ पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

"तिर नीचा कर जिसकी सत्ता सब करते स्वीकार यहाँ
सदा मौन हो प्रचलन करते जिसका वह अस्तित्व कहाँ?"

'कामायनी' के कथानक में तो कवि ने स्पष्टतः दार्शनिकता का समावेश किया है। इस महाकाव्य में प्रसादजी ने शब्द-दर्शन के आनन्दवाद को स्वीकार करते हुए यह प्रतिपादित किया है कि मानव-मन जीवन में श्रद्धा और बुद्धि को समान महत्त्व देते हुए ही समरसता अथवा आनन्द की प्राप्ति कर सकता है। अतः 'कामायनी' में छायावादी आध्यात्मिकता की प्रवृत्ति आद्योपान्त उपलब्ध है।

(५) कल्पना का आधिक्य :

छायावादी काव्य की एक अन्य विशेषता है—कल्पना की प्रचुरता। किसी भी वस्तु का यथार्थतया वर्णन करने के स्थान पर ये कवि कल्पना का उन्मुक्त प्रयोग करके उसमें सौन्दर्य का अपूर्व विधान करते हैं। 'कामायनी' में यह कल्पना दो रूपों में देखी जा सकती है—(अ) कथानक में, (आ) विविध वस्तुओं का वर्णन करते समय। प्रसादजी ने इस महाकाव्य में यद्यपि ऐतिहासिक-पौराणिक कथानक को ग्रहण किया है, तथापि विविध कथा-सूत्रों में सम्बन्ध स्थापित करने के लिए वे स्थान-स्थान पर कल्पना को भी उपयोग में लाए हैं। इस सम्बन्ध में कामायनीकार की स्पष्ट स्वीकारोक्ति है कि "कामायनी की कथा-मृदुलता मिथाने के लिए कहीं-कहीं थोड़ी-बहुत कल्पना को भी काम में ले जाने का अधिकार मैं नहीं छोड़ सका हूँ।"

कल्पना का दूसरा रूप भी 'कामायनी' में आद्योपान्त मिलता है। यहाँ यह सकेत करना अप्रासंगिक न होगा कि प्रसादजी ने धराग्भव अथवा अतिरजित कल्पनाएँ नहीं की हैं। अतः विविध वस्तुओं के वर्णन में कल्पना का आश्रय लेने से उनका रूप प्रपेक्षाकृत अधिक निरुत्तर गया है और उनमें प्रभावोत्पादन की शक्ति भी बढ़ गई है। केवल एक उदाहरण देसिए—

"नील परिधान बीच सुकुमार, खस रहा मृदुल अथसूता अंग,
लिसा हो ज्यों बिजली का फूल, मेघ-वन-बीच गुलाबी रंग।"

यहाँ प्रसादजी ने श्रद्धा के उरोजों को विजली के फूल के समान वर्णित किया है। इस कल्पना द्वारा उरोजों का गौरवपूर्ण और अत्यन्त आकर्षणमय रूप बताना कवि का अभीष्ट है। विजली में पुष्प के समान आह्लादकता नहीं होती, और पुष्प में विजली के समान चमकमाहट नहीं होती। किन्तु, ये दोनों गुण उरोजों में विद्यमान हैं। इन विशेषताओं की सिद्धि ही कवि का एकमात्र वाक्य है। अतः यहाँ कवि-कल्पना के कारण सौन्दर्य का आधान हुआ है। 'कामायनी' में कल्पना का यह सौन्दर्य अनेक स्थानों पर उपलब्ध है।

छायावादी कलागत विशेषताएँ और 'कामायनी'

भावगत विशेषताओं के नाम ही 'कामायनी' में छायावादी वाक्य के कला-सम्बन्धी संस्कार भी पूर्णतः विद्यमान हैं। छायावादी वाक्य की विषय-वस्तु और दृष्टिकोण में ही नहीं, इसकी रचना-प्रक्रिया में भी विद्रोह की भावना थी। इससे पूर्व वाक्य की भाषा अभिघातमय होती थी, किन्तु छायावादी वाक्य में साक्षात्क भंगिमाओं को महत्व दिया गया तथा प्रतीकों के माध्यम से सार्वजनिक अभिव्यक्ति की गई। भाषा-माधुर्य के प्रति भी इस वाक्य-धारा के कवि पर्याप्त सजग थे। संक्षेप में, छायावादी वाक्य की कलागत मुख्य विशेषताएँ ये हैं—(१) साक्षात्क एवं पद्यसारमय सौन्दर्य, (२) प्रतीक-विधान, (३) भाषा-माधुर्य।

(१) साक्षात्क सौन्दर्य .

छायावादी कवियों की अनुभूति अत्यधिक सूक्ष्म-सौन्दर्यमयी होने के कारण अभिधा द्वारा व्यक्त नहीं की जा सकती थी। अभिधा द्वारा तो शब्द के मुख्यार्थ का ही बोध हो जाता है, जबकि इन कवियों ने विशिष्ट अर्थों को प्रकट करने का प्रयास किया था। अतः यह कहना अनुचित न होगा कि छायावादी वाक्य सशृङ्गा और प्वनि का वाक्य है। वस्तुतः साक्षात्क उक्तिमयी द्वारा भाषा में नयीं प्राणवत्ता, तत्पक्ष एवं हृदयप्रतिष्ठा उत्पन्न करना छायावाद का व्यावर्तक धर्म था। छायावाद की इस विशेषता को उमरे कीर्ति-स्तम्भ 'प्रसाद' द्वारा बैसे अस्वीकृत किया जा सकता था। वेबल 'कामायनी' में ही इसका इतना अधिक आश्रय दिया गया है कि उन्हें इसका अत्यन्त प्रिय कवि कहने में किसी प्रकार की अत्युक्ति न होगी। इस महावाक्य का तो प्रत्येक पृष्ठ साक्षात्क भंगिमाओं में भुगूर हो उठा है। कल्पित निदर्शन देगिए—

(घ) "आह ! कल्पना का सुन्दर यह जगत मयूर जितना होता।"

(घा) "बड़ा मन और घले ये पंर, शंत-भासाओं का गुमार
घाँत की भूष मिटी यह देख, आह जितना सुन्दर सम्भार।"

(इ) “फल पड़े कब से हृदय दो, पथिक-से अग्रान्त ।”

‘कामायनी’ में भावावेश की अवस्था से प्रसादजी ने लगातार अनेक छन्दों में केवल सहाय के माध्यम से ही भावाभिव्यक्ति की है। ‘काम’ तथा ‘लग्ना’ के प्रकरण इसी प्रकार के हैं। इन स्थलों पर अभिधा का सरल व्यक्तित्व कवि को अपनी ओर आकर्षित करने में पूर्णतः अमकल रहा है।

यहाँ यह जातव्य है कि प्रसादजी ने मुहावरों के बहुम प्रयोग द्वारा भी ‘कामायनी’ में साक्षरिण सौन्दर्य का समावेश किया है। मुहावरे का वास्तविक अर्थ संकेतित अर्थ से भिन्न होता है। इसी कारण वह अभिधा की अपेक्षा सहाय के आश्रित रहता है। प्रसादजी द्वारा प्रयुक्त गहरी नींव डालना, व्योम चूमना, शब्दों को पीना, सौंसे उलड़ना, रंग बदलना, बँधेर मच जाना, दाँव हारना, सिर नीचा करना, तिल का ताड़ बनाना, पत्ता हुआ सुभा, सड़ू का घूँट पीना, मुँह मोड़ना, होड़ लगाना, कर पसारना, पैरों चतना, झालें लाल करना, सिर चढ़े रहना आदि मुहावरे उनकी सशक्त अभिव्यञ्जना के प्रमाण हैं। काव्य-चमत्कार की सिद्धि के लिए उन्होंने इनका प्रयोग करके अपनी भाषा-प्रवीणता का परिचय दिया है।

(२) प्रतीक-विधान :

प्रतीकात्मक शब्दों का प्रयोग भी छायावाद की प्रमुख विशेषता है। प्रतीकों द्वारा जितनी सजीवता से किसी वस्तु को ध्वनित किया जाता है, उतना अन्य किसी प्रकार सम्भव नहीं। अतः भावों की सफल अभिव्यक्ति के लिए प्रतीक अत्यन्त आवश्यक होते हैं। छायावादी कवियों की मूल चेतना प्रकृति के माध्यम से व्यक्त हुई है। अतः उन्होंने प्रकृति-भेद से ही अधिकांश प्रतीक लिए हैं। परम्परागत प्रतीकों के साथ-साथ नवीन प्रतीकों द्वारा भाषा को साक्षरिण सौन्दर्य प्रदान करके उसमें नवीन अर्थों का समावेश करते हैं इन कवियों का असाधारण योग रहा है। ‘कामायनी’ की भाषा में भी दोनों प्रकार के प्रतीकों द्वारा नवीन अर्थवत्ता का समावेश किया गया है। हृदय प्रतीकों की दृष्टि से प्रसादजी ‘मे काँटे, कुसुम, शतभ जैसे अनेक प्रतीकों को ग्रहण किया है, जो क्रमशः जीवन की भाषाओं और विषम-ताओं; सुख और ऐश्वर्य, तथा एकनिष्ठ प्रेमी के लिए व्यवहृत हुए हैं।

प्रसादजी ने प्रतीकात्मक शब्दों का निर्माण भी किया है। उदाहरणार्थ किशोरावस्था के बाद के समय के लिए ‘रजनी के पिछले पहर’ अथवा हृदयगत उत्साह के लिए ‘मत्तवामी कोयल’ के प्रतीकत्व को लिया जा सकता है। ‘कामायनी’ में शैव-दर्शन से सम्बद्ध प्रतीकात्मक शब्दावली भी प्रयुक्त हुई है। गोलक (ग्योतिष पिंड), घणू (तुच्छ जीव), भूमा (सामरस्य की स्थिति), फारूख जलपि (पहं) आदि ऐसे ही सैद्धान्तिक प्रतीक हैं।

तात्पर्य यह कि छायावादी गुण का प्रमुख बाध्य-ग्रन्थ होने के कारण 'कामायनी' में प्रतीकों के भाष्य से बनेवानेन भाष्य की अभिव्यक्ति करके ध्वन्यात्मन चारना की वृद्धि की गई है। "सौन्दर्य की अनुभूति के साध-ही-ताप हम अपने सवेदन को धारण देने के लिए उनका प्रतीक बनाने के लिए बाध्य हैं।" यह कर आलोच्य नदि ने स्वयं भी प्रतीकों की असन्दिग्ध महत्ता की स्वीकार किया है।

(३) भाषा-माधुर्य :

छायावादी काव्य की एक अन्य विशेषता भाषागत माधुर्य और प्रवाह के रूप में देखी जा सकती है। भाषा-माधुर्य के लिए इन कवियों ने रोमन एवं आनुस्वारिक शब्दों को चुना तथा आवश्यकता पड़ने पर दण्ड-परिचर्चन की प्रवृत्ति की भी सहर्ष स्वीकार किया। इसी प्रकार प्रवाह-वृद्धि के लिए उन्होंने पुनरुक्त शब्दों का पर्याप्त प्रयोग किया और कतिपय शब्दों के प्रति विशेष आसक्ति दिखाई। छायावादी काव्य-भाषा की ये सभी विशेषताएँ धन-काव्य में अपने चरमोत्कर्ष पर हैं। 'कामायनी' की भाषा पर भी इन सभी का प्रभाव पड़ा है। रोमन एवं आनुस्वारिक शब्द तो इसमें प्राचीनान्त उपलब्ध हैं ही, शेष विशेषताएँ इस प्रकार देगी जा सकती हैं—

(म) दण्ड परिवर्तन—आन, मरोर, विरन, प्रतारित, पात (पकि), पनभर, उड्गम आदि।

(आ) पुनरुक्त शब्द—बहते-बहने, राशि-राशि, नम-नम, धीरे-धीरे, धीमे-धीमे, हरी-भरी, दुई-मुई, घाम-घाम आदि।

(इ) शब्द-मोह—मधुर, मधु, महा, विर तथा नव शब्दों का स्थान-स्थान पर विशेष-एक प्रयोग।

उपसंहार

उपर्युक्त अध्ययन के आलोक में यह कहा जा सकता है कि 'कामायनी' में छायावादी काव्य के सभी प्रमुख तत्त्व प्रचुर-माना में उपलब्ध हैं। छायावादी काव्य की जितनी भी आवश्यकत एवं कलागत विशेषताएँ सम्भव हो सकती हैं, वे सभी 'कामायनी' में सुगर हो उठी हैं। अतः यह छायावादी काव्य का श्रेष्ठ निदर्शन है।

अन्तु प्रसंग में यह जातम् है कि 'कामायनी' की छायावादी काव्य में मानने का केवल एक कारण हो सकता है—धीरे-धीरे इसकी प्रबन्धन-प्रवृत्ति। छायावादी काव्य प्रगीतों पर्याप्त स्तुति कविताओं के रूप में चिता गया है। अतः

काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ ३३

ऐसी स्थिति में प्रश्न उठ सकता है कि जब काव्य-रूप की दृष्टि से प्रगीत मुक्तक लिखना ही छायावादी युग की विशेषता है तब 'कामायनी' जैसे महाकाव्य को छायावाद की स्पष्ट उपलब्धि मानना कहाँ तक संगत होगा ? किन्तु, इस प्रश्न का उत्तर स्पष्ट है कि महाकाव्य होते हुए भी 'कामायनी' की प्रबन्ध-रूपता छायावादी दृष्टि में ही की गई है। छायावादी काव्य की मूलभूत विशेषता है अन्तर्मुखी प्रवृत्ति तथा साकेतिक धर्म-व्यंजना। 'कामायनी' में भी इन्हीं दोनों का प्राधान्य है। इसकी कथावस्तु ब्रह्माण्ड में घटित न होकर पिण्ड में ही विकसित होती रही है। साथ ही, इसमें ऐतिहासिक कथानक के अतिरिक्त रूपक के भाष्य में मनस्तरव-सम्बन्धी साकेतिक धर्म भी व्यञ्जित होता है। अतः 'कामायनी' की प्रबन्धात्मकता छायावाद के अनुकूल ही है।

फिर, छायावाद-युग में प्रबन्ध-काव्यों का एकान्त अभाव भी तो नहीं है। पंतजी की 'प्रस्थि' अथवा कवि 'निराला' की 'तुलसीदास' एवं 'राम की शक्ति-पूजा' शीर्षक रचनाएँ अपने में प्रबन्ध-तरंगों को आत्मसात् किये हुए हैं। अतः किसी भी दृष्टि से देखने पर यही प्रमाणित होता है कि 'कामायनी' छायावाद की सर्वोत्कृष्ट उपलब्धि है। आचार्य शान्तिप्रिय द्विवेदी ने भी छायावाद के इस अमर काव्य-ग्रन्थ की महत्ता का उद्घोष करते हुए अपने 'युग और साहित्य' ग्रन्थ में लिखा है कि "सब मिला कर यह काव्य वर्तमान छायावाद का उपनिषद् है, पिछले युग के कवित्व का अन्तिम स्तूप है। नवीन युग इसके आगे है।"^१

दार्शनिक-विचार

दर्शन और वाक्य तत्त्वज्ञ को विभिन्न विषय हैं और दार्शनिक-जर्म तथा कवि-जर्म पृथक्-पृथक् हैं भी, किन्तु स्वल्प दृष्टिकोण के अंतर्गत इस बात को स्वीकार करना होगा कि पुण्यो-पुण्यो से कवि लोग अपने कुछ विविष्ट विचारों अथवा जीवन-दर्शन के प्रतिपादन और निश्चिन्त उद्देश्यों की अभिसिद्धि के लिए दर्शन का सहयोग लेते आए हैं। 'कामायनी' के अंतर्गत प्रसादजी का मूल प्रतिपाद्य है ध्यानवाद और इस विषय की तह में जाने के लिए उन्होंने शैवागमों के प्रत्यभिज्ञादर्शन की आधार बनाया है। उनके निबन्ध-संग्रह 'वाक्य और कला तथा अन्य निबन्ध' में भी स्थान-स्थान पर शैवागमों की गभीर खर्चा मिलती है जिसमें ज्ञात होता है कि वे शैवागमों के अध्येता थे। आधार की जो बात मैंने ऊपर उठाई है उससे एवढम यह नहीं समझ लेना चाहिए कि 'कामायनी' में दर्शन के स्तर पर जो बात आगे की गई है वह केवल शैवागमों के प्रत्यभिज्ञादर्शन से ही संबन्धित है। हम आगे देखेंगे कि अन्य दर्शनों तथा विचारपारामों का प्रभाव भी इस स्तर तक पहुँचा है। हाँ, यह कहने में कोई हिचक नहीं हो सकती कि शैवागमों की भूमि से उने सबसे अधिक पोषण प्राप्त हुआ है।

शैवागमों में प्रतिपादित सिद्धान्तों के मूल प्रवक्ता शिव माने गए हैं। इनका प्रचार भारतवर्ष के दक्षिण और पश्चिमी भागों में अधिकतर रहा है। दक्षिण में अठारहम आठम शताब्दी मुख्यतः प्रचलित रहे हैं और उत्तर में ग्यारह। श्री माधवाचार्य ने 'मन्दमंथन मण्ड' में शैवदर्शनों के चार प्रकारों का वर्णन किया है। वे हैं — (१) नकुलीय पाशुपतदर्शन, (२) शैवदर्शन, (३) प्रत्यभिज्ञादर्शन, और (४) रत्नकर-दर्शन। निम्नलिखित दर्शन का उत्पन्न इन आचार्यों ने नहीं किया है। वह हो सकता है कि इनके समय में यह अत्यधिक मात्रा होने के कारण खर्चा का विषय न बन गया हो। इस स्थिति इसके विपरीत है। रत्नकरदर्शन की परंपरा मुख्यतः ही पुरानी है रत्नकरदर्शन का विचार और प्रवक्ता जा रहा है।

इनमें से प्रत्यभिज्ञादर्शन के प्रवर्तन का श्रेय आचार्य वसुगुप्त को है। इस संबंध में एक प्रचलित किंवदन्ती इस प्रकार है कि इस दर्शन का विकास काश्मीर में महादेवगिरि पर अंकित उन सतहस्तर शिव-सूत्रों के आधार पर हुआ है जिनका परिचय आचार्य वसुगुप्त को स्वयं शिव ने स्वप्न में दे दिया था। बाद में इन्होंने अपनी 'स्पदकारिका' में इन सूत्रों का उद्धार किया और प्रस्तुत दर्शन का स्वरूप निर्मित किया। काश्मीर में विकसित होने के कारण इस दर्शन को काश्मीर-शैवदर्शन भी कहा जाता है।

'कामायनी' का प्रतिपाद्य भानदवाद प्रत्यभिज्ञादर्शन का एक मुख्य विषय है। इसे चिदानन्द भी कहा गया है। पहले इसी पर विचार किया जाए।

भानंदवाद

'कामायनी' की यह एक प्रमुख घटना है जिसमें मनु मानसरोवर की यात्रा करते हैं। वस्तुतः यह यात्रा मानव-मन की भानन्द-साधना का उद्योग है। इसके दो धोर हैं। पहला धोर है चिंतन और दूसरा भानंद। इस प्रकार कवि का चरम उद्देश्य है मानव को चिंतन से भानन्द तक से जाना और इसी रूप में कामायनी के नायक का प्राप्य है भानन्द। यही उसका साध्य है। इस साधना का प्रधान तत्त्व है श्रद्धा और सामरस्य इसका साधन। मतलब यह कि सामरस्य यदि साधन है, प्रयत्न है तो भानंद साध्य और फलानुगत है। स्पष्ट है कि सामरस्य को भानंद के पर्याय-रूप में नहीं ग्रहण करना होगा क्योंकि सामरस्य से ही भानंद की सिद्धि हुई है। वस्तुतः यह भानन्द की भूमिका है।

प्रत्यभिज्ञादर्शन में भानन्द की कल्पना शिव की एक प्रमुख शक्ति के रूप में की गई है। उनकी पाँच प्रमुख शक्तियाँ बताई गई हैं जो इस प्रकार हैं:—चिन्, भानन्द, इच्छा, ज्ञान और क्रिया। तत्रालोक में यह बताया गया है कि परम चैतन्यरूप शिव इन पाँच शक्तियों से सदैव परिपूर्ण रहते हैं। वस्तुतः भानन्दवाद के मूल को पकड़ने में कुछ गड़बड़ चलती आई है। इसे कई विद्वान् एकाग्र रूप में प्रत्यभिज्ञादर्शन से ही समर्पित मानते हैं और कुछ इसकी परंपरा ऋग्वेद से लेकर इस दर्शन तक ठहराते हैं। वे विद्वान् जो पहली कोटि में आते हैं उनका यह भी कहना है कि प्रसादजी की प्रेरणा भी प्रत्यभिज्ञादर्शन से ही मिली थी। इस पर 'कोशोत्सव-स्मारक-संग्रह' में प्रकाशित प्रसादजी के एक लेख 'आर्यों का प्रथम सम्राट् : इन्द्र' से यह ज्ञात होता है कि भानन्दवाद की प्रेरणा उन्हें वस्तुतः इन्द्र के आत्मवाद से मिली थी। अपने निबन्ध 'रहस्यवाद' में भी प्रसादजी ने भानन्दवाद की उत्पत्ति वैदिक काल में आत्मवाद से दिखलाकर भानन्द-भावना का संबंध प्रत्यक्षतः हमारे सत्कारों से स्थापित किया है। उनका कहना है—“श्रुतियों का और निगम का काल समाप्त होने पर श्रद्धियों के

उत्तराधिकारियों ने ध्यामो की अवतारणा की थीर ने आत्मवादी ध्यानंदमय लोग की सोज में ही लगे रहे। ध्यानद का स्वभाव ही उत्तम है, इसलिए माधना-प्रणाली में उनकी मात्रा उपेक्षित न रह सकी। .. ध्यामो के अनुयायियों ने निगम के ध्यानद-वाद का अनुसरण किया, विचारों में भी और क्रियाओं में भी। निगम ने कहा था—
 ध्यानदादयेव सत्त्वित्मानि भूतानि जायन्ते, ध्यानदेन जातानि जीवन्ति। ध्यानन्द प्रमत्त-
 त्रिसविशती ॥ ध्यामोवादियों ने दोहराया—
 ध्यानन्दोच्छतिता शक्तिः सृजत्यात्मानमा-
 त्मना। ध्यामो के टीकाकारों ने भी इस अद्वैत ध्यानद को अन्गी तरह पत्मविन किया—
 विगतिनभेदसत्कारमानन्दरसप्रवाहमयमेव (सेनराज)।^१ यान वामन में इस प्रकार है कि रत्न-विषयक मतों का समस्त मूल वैदिक ऋषियों के लिए प्रकृतित थे। उनकी का विकास बाद में शैवांगमो में हुआ। इसी कारण शैवांगमो में विवेचन विभिन्न मतों में अन्य कई तत्त्वों का भी सम्मिश्रण होना चना गया है। और, 'कामायनी' में तो एक तरह से आत्मवाद की सन्धिति की स्थापना ही मुख्य पायें है। उदाहरणार्थ इस सर्ग के पद 'जीवन का लेकर नूत विचार' की छंदी पंक्ति 'ध्यानद उच्छतिता शक्ति-सोन जीवन विराम वैचिन्त्य भरा' में 'विज्ञानभरत' की विद्वत् में उद्धृत इन पंक्ति 'ध्यानन्दोच्छतिता शक्ति सृजत्यात्मानमात्मना' की प्रतियोगि सुनी जा सकती है।

'कामायनी' में ध्यानद का स्वरूप क्या है, अब यह प्रश्न उठता है। वैदिक ध्यानदवादी दर्शन में सोच-भोग के द्वारा ही जीवन में सुविधि प्राप्त करने का मार्ग बताया गया है। इस रूप में ध्यानदवादी व्यक्ति-चेतना का समग्र विन-चेतना से स्थापित करता है। 'इरावती' उपन्यास के एक पात्र ब्रह्मचारी के शब्दों में इस ध्यानद के मनीष पाप धाने से डरता है। इसे ध्यानदवादियों का दृढ़ विश्वास कहा जा सकता है। 'कामायनी' की धृष्टा भी इसी मार्ग को स्वीकार करती दीन पड़ती है। मैं यहाँ उनका एक कथन प्रस्तुत करता हूँ—

"तप नहीं देवत जीवन साथ, तरण यह सलिल दीन अवगाह;

तरल आकाश से है भरा, सो रहा आकाश का आह्लाद।

इन पंक्तियों में यह बताया गया है कि मात्र तप ही जीवन का नय नहीं है। सामारिक बाधों से विमुक्त रहने के करण हैं, हृदय न करण एक दैन्यभूति उदा-
 सानता का धानिर्भाव हो जाता है। धृत रूप में यही प्रवृत्ति और निवृत्ति के समन्वय की ही जीवन-मार्ग स्वीकार किया गया है। केवल तपस्या धनका निवृत्ति ही काम्य नहीं है, आशा-आकांक्षाओं से भरा हुआ प्रवृत्तिमूलक जीवन भी स्वीकार्य होना चाहिए।

अतः आनन्द केवल साधनागत नहीं है। इस दृष्टि से यह कह दिया जा सकता है कि 'कामायनी' में आनन्द के जिस स्वरूप को उद्घाटित किया गया है वह नितांत रूप में अंतर्मुखी नहीं है। अंतर्मुखी होने के साथ-साथ वह बहिर्मुखी भी है। इसी रूप में यह अखंड आनन्द है। दो टुकड़ों में इसे विभाजित किया जा सकता है—ऐसी मान्यता का अर्थ खंडन होना चाहिए। इस आनन्द के मूल में एक सर्वांतर आत्मा की स्पष्ट अनुभूति है। यह अनुभूति क्या है? इसके लिए कहना होगा कि विश्व-भर को परम सत्ता का व्यक्ति रूप मानना ही यह अनुभूति है।

आत्मवाद की भित्ति पर खड़ा 'कामायनी' का यह आनन्दवाद निश्चय ही अभेद-दृष्टि लाता है। इस आत्मवाद का एक प्रधान सिद्धांत है 'सौऽहम्'—अर्थात् 'मैं वहीं हूँ।' इस स्थिति में उपासक-उपास्य में भेद नहीं रह जाता। उपासक अपनी अनुभूति द्वारा उस शिव-तत्त्व का ही प्रत्यभिज्ञान करने लगता है। इस 'सौऽहम्' के पद को प्राप्त करते ही पूर्णानंद की उपलब्धि हो जाती है। यह अद्वैतजन्य आनंद शिव को, मोक्ष को और संसार को भी आनंदपूर्ण मानता है। निरानंद कहीं भी दृष्टिगोचर नहीं होता। हाँ, जहाँ सामरस्य का अभाव है और विषमता की प्रेरणा है वहाँ अवश्य दुःख की स्थिति मानी जा सकती है। मनु का चिंतन, जो 'कामायनी' के पूर्वार्द्ध में अधिकतर व्यक्त हुआ है, इसका उदाहरण है। इसका कारण यही है कि वहाँ सामरस्य का अभाव है, विषमता की प्रेरणा है; किंतु ऐसे स्थलों पर सिद्धांतों का प्रवर्तन नहीं हुआ है। कारण, ये स्थल मनु की शुद्धावस्था का छोटन नहीं करते। इस प्रकार 'कामायनी' के इस पूर्वपक्ष को अन्वयव्यतिरेक-पद्धति से आनन्दवाद की सिद्धि के लिए काम में लाया गया है।

इस आनन्दवाद में बुद्धिवाद का विरोध किया गया है। हाँ, भाव बुद्धि के विरोध की स्थिति स्वीकार मही की जा सकती। इसका मूल उपादान है थोड़ा। इस सूत्र को सुलभाने के लिए इच्छा, ज्ञान एवं क्रिया—इन बिन्दुओं पर विचार करना होगा। इन शब्दों का प्रयोग प्रसादजी ने पारिभाषिक रूप में किया है और इनकी शास्त्र-सम्मत व्याख्या के साथ-साथ अपनी मौलिकता का भी प्रतिपादन किया है। यही कारण है कि इन शब्दों की व्याख्या को लेकर अनेक लोगों में भ्रम पैदा हो गया है। जब कुछ आलोचक आधुनिक ग्रंथों में इनकी व्याख्या को प्रतिपादित करते हैं तो वे प्रसादजी से कितने दूर अनजाने में हो चले जाते हैं, यह देखने-समझने की बात है। आधुनिक ग्रंथों में प्रसादजी का मत अधिक-से-अधिक यही है कि जीवन की माना इच्छाएं रामप्रेरित कर्म एवं विरागमूलक ज्ञान से निरंतर सलग रहें। इस बात को और अधिक स्पष्ट रूप में इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है कि रागमूलक कर्म एवं विरागमूलक ज्ञान—इन दो तटों के बीच में से एक-दूसरे को

स्पर्श करते हुई जब नाव धर्मात् जीवन की नाना इच्छाओं की तरल धारा बहेगी तभी वास्तविक ध्यान की प्राप्ति हो पाएगी। अतः इच्छा की भूमि मध्य-भूमि है। दार्शनिक सदर्भ में ध्यान-प्राप्ति के लिए बुद्धि एवं हृदय के समुचित समन्वय पर बल दिया गया है। कोरे बुद्धिवाद को अपनाते की सलाह नहीं दी गई है। इन दोनों का समन्वय होते ही जीवात्मा को यह ज्ञान हो जाता है कि यह समस्त विश्व उस चित्ति का ही स्वरूप है, इसके अनेक रूपों में भी असङ्ग ध्यान की परिध्याप्त है। मनोविज्ञान की भूमि भी इस सिद्धान्त से पृथक् नहीं है। मात्र शब्द-भेद दृष्टिगत होता है, प्रश्रिया व अनुभूति का नहीं। ज्ञान के इस क्षेत्र की यह निष्कर्षित पारणा है कि मस्तिष्क में नाना विरोधी संवेदनाओं के पारस्परिक संपर्कों के समाप्त हो जाने के बाद एक ऐसी अवस्था का निर्माण हो जाता है जो पूर्णरूपेण समुचित होती है और उसके विकास के साथ साथ व्यक्तित्व के स्वस्थ विकास में सहायता मिलती है, जो अपने-आप में एकनार और निर्विरोध होती है। मनोविज्ञान का 'अन्तर्वृत्तियों का समन्वय' सिद्धान्त दार्शनिक स्तर पर सामरस्य ही है।

इतने पर भी यह कहने की आवश्यकता रह जाती है कि प्रसादजी ने इस क्षेत्र में शंकाओं के आधार को लिया है। थड़ा की भावात्मक रूप में ग्रहण करना, समरमता के सिद्धान्त को प्रतिपादित करना, त्रिपुर की रत्नता और उगकी अधिष्ठात्री का रूप में थड़ा द्वारा (उसकी स्मिति के सहयोग से) त्रिकोण के पार्यन्त का नष्ट करना—य कुछ ऐसी बातें हैं जिनमें शंकाओं से सीधे सहायता ली गई है। इस दृष्टि से ध्यान के दार्शनिक एवं मनोवैज्ञानिक रूपों की प्रतिपत्ति के लिए प्रसादजी ने 'बामायनी' में दो अवतार ग्रहण किए हैं।

आत्मा :

'बामायनी' में चित्ति, महाचित्ति, चेतनता आदि शब्द आत्मा के लिए ही प्रयुक्त हुए हैं। यह धरावर जगत् इसी का रूप है। वस्तुतः यहाँ महाचित्ति आदि से प्राण शिव-तत्त्व से है और यही परमनृत्व है। यह मूर्ति, स्थिति, सहार, अनुग्रह और निरोपान आदि सीतामय ब्रह्मों द्वारा सृष्टि विकास करता है। पतन यह विश्व इसकी इच्छा का ही परिणाम है—

"बाम भगवत् से महित ध्येय सगं, इच्छा का है परिणाम।"

'बामायनी' में प्रसादजी ने इनके कारणों का उत्तेजक अर्थ-रूप अर्थों में धीरे-धीरे प्रस्तुत किया है —

"हर रही सीतामय ध्यान, महाचित्ति सत्रय हुई-सी ध्यान,
विश्व का उन्मीलन अभिराम, इसी में सब होने अनुपम।"

“चेतनता एक विलसती आनन्द अखंड घना था ।”

स्वेच्छा से विश्व के उन्मीलन की बात ‘प्रत्यभिज्ञाहृदय’ में भी कही गई है—

“स्वेच्छया स्वमित्तो विश्वमुन्मीलयति ।”

जिस प्रकार शैवदर्शन में शिव और शक्ति को आनन्द-सागर और (उसकी) सरंगावली के रूप में कल्पित किया गया है उसी प्रकार यही स्वरूप ‘कामायनी’ में, अतः, मनु और श्रद्धा का दिखाया गया है। भाव कहने का यह कि मनु शिव-रूप हो जाते हैं और श्रद्धा शक्ति-रूपा—

“शिरमिसित प्रवृत्ति से पुलकित, वह चेतन पुरुष पुरातन;
निज शक्ति-तरंगमयित था आनन्द-मनु-निधि शोभन ।”

जीव :

कामायनी में मनु को पुरुष या जीव के रूप में प्रस्तुत किया गया है। जीव के प्रतीक-रूप में मनु हमें प्रत्यभिज्ञादर्शन के अनुसार प्रथमतः बद्धावस्था अर्थात् पशुस्थिति में दीखते हैं। यह स्थिति तीन मनो और छः कषुको से आवृत स्थिति है। ‘कामायनी’ के पूर्वार्द्ध में मनु को इसी रूप में अंकित किया गया है। वे निर्वेद सर्ग तक भेदबुद्धि के प्राधान्य के कारण आलस्य स्थिति में, निर्वेद से रहस्य सर्ग तक भेदाभेद—दोनों के प्राधान्य के कारण शाक्त स्थिति में और तदुपरांत केवल अभेद-भावना के कारण साम्य स्थिति में आते हैं। यहाँ वे त्रिक दर्शन के अनुसार जीव की जागृत, स्वप्न, सुषुप्ति अवस्थाओं की पार कर तुरीयावस्था में पहुँच जाते हैं और इसके उपरांत तुरीयातीत अवस्था अर्थात् पूर्ण शिवत्व की प्राप्ति करते हैं। संज्ञाओं की दृष्टि से उनका प्रारंभिक जीवन—अर्थात् ईश्वरी सर्ग तक—‘सकल’ है, यहाँ से निर्वेद तक ‘प्रलयकल’ है। दर्शन सर्ग की अंतिम स्थिति ‘विज्ञानाकल’ की स्थिति है और रहस्य सर्ग के अंत से उनकी जीवन-स्थिति ‘शुद्ध’ के अंतर्गत परिगणित की जाएगी।

आनन्दवाद की प्राप्ति में जीव की प्रारंभिक स्थितियाँ बाधक मानी जाती हैं। हम देख आए हैं कि ‘कामायनी’ के मनु प्रारंभ में ऐसी ही स्थितियों से आवृद्ध है। इसी कारण शरण-क्षण पर उनके मुख से निराशा, जड़ता, चिंता, अपूर्ण महता, स्वार्थ, अकर्मण्यता, भेद-बुद्धि, मिथ्याभिमान आदि भावनाओं की अभिव्यक्तियाँ होती हैं। किन्तु आनन्दवाद की सिद्धि में ये दोष बाधक नहीं बने। कारण, यह व्यतिरेक-पद्धति है जिसमें निषेध का सहज प्रवेश है। इसी पद्धति से, मनु इन दोषों से मुक्ति का उपाय करने में दत्तचित्त होते हैं। और वे सफल होते भी हैं। अवस्थाओं, संज्ञाओं, कोशों—किसी भी दृष्टि से देखिए, वे ऊपर उठते ही जाते हैं।

जगत :

‘ब्राम्हण’ों में जगत् सत्य और बीड़ों की भाँति दुःखमय तथा शावर मनु के समान मिथ्या नहीं है। शावर मनु के सदर्न में यह बात स्पष्ट है कि यह मनु आत्मवाद की दुःखमिश्रित धारा है किन्तु प्रसादजी ने आत्मवाद के जित रूप से प्रेरणा ग्रहण की है वह निश्चय ही आनन्द की अविरत सहरो से परिपूर्ण है। मनु जगत् को उन्होंने सत्व का विग्रह, सत्य और आनन्दमय माना है। आत्मशक्ति का यह प्रोक्षणागार है, महाचिति की सोलामयी अभिव्यक्ति है और इसी कारण धेनुधर, मगलमय और आनन्दपूर्ण है—

“चिति का विराट् ऋषि मगल, यह सत्य, सतत, चिर सुंदर।”

यह प्रश्न बार-बार उठा है कि जब यह जगत् आनन्दपूर्ण-मगलमय है तो मनु उसे अमय, दुःखमय, शक्ति और निम्नार आदि क्यों कहते हैं। जो बात जीव के मदर्न में बही जा चुकी है वैसे ही बात इस मदर्न में भी बही जानी चाहिए। मनु के इस प्रकार के उद्गार वस्तुतः ‘ब्राम्हण’ों के पूर्वाङ्ग में ही प्रकट हुए हैं। यह उनका आगाह स्थिति है जिसमें वे जगत् के मूल रहस्य का समझ नहीं पाते हैं। यज्ञा उनकी भाँति को दूर करती है, उनकी समस्याओं का समाधान करती है। यहाँ मनु प्रश्नकर्ता है, यज्ञा उत्तरदात्री—

“प्रश्न या यदि एक तो उत्तर द्वितीय उदार”

उसके शब्दों में—

“हर रही सोलामय आनन्द, महाचिति सजग हृद्-सी ध्यान;
विश्व का उन्मीलन अभिराम इसी में सब होने अनुरक्त।
ब्राम्हण मगल से मज्जित धेनुधर, यज्ञा का है परिराम;
तिरस्कृत कर उसको तुम भूल बनाते हो अज्ञान भवधाम।”

इस प्रकार जगत् के विषय में यज्ञा के जो विचार हैं उन्हें मूल-रूप में ग्रहण कर लेना चाहिए। यही नहीं, अज्ञानदलित मनुवाद में स्वयं भी यही मानने लग जाते हैं—

“अपने दुःख सुख से पुनर्जित यह मूर्त विश्व सचराचर;
चिति का विराट् ऋषि मगल, यह सत्य, सतत, चिर सुंदर।”

यही ‘गोदम-नहरों’ का इन सबंध में प्रतिपाद्य है—

“स्वमेव स्वात्मानं परिणमयितुं विप्रबन्धुषा।”

यहाँ यह सिद्ध गिद का करीर है और आनन्दमय है। दलित सगं के प्रारम्भ में ‘मह

सोचन-गोचर सकल लोक"—पद और इसके भागों के दो पदों में जगत् का जो स्वरूप स्पष्ट किया गया है यह निश्चिततः प्रत्यभिज्ञादर्शन की सैद्धांतिक भूमि पर ही आवृत्त है। जगत् और ईश्वर में यहाँ कार्य-कारण संबंध नहीं है। इनका आपस में अभेद संबंध है और यह मान्यता शैव-सिद्धांत से समर्थित है। स्पष्ट है कि 'कामायनी' में प्रतिपादित जगत् का स्वरूप शैवाद्वैत-समर्थित ही है।

माया :

शैवाग्र्यों में इस तत्त्व को सूक्ष्म एवं व्यापक बताया गया है। यह शिव-शक्ति से अभिन्न है और विश्व का मूल कारण है। दक्षिण के शैव-सिद्धांतों की भाँति प्रत्यभिज्ञादर्शन में माया के दो भेद शुद्ध और अशुद्ध स्वीकार नहीं किये गए हैं। इसमें इसका केवल एक ही रूप—शुद्ध—स्वीकार किया गया है। वेदांतों की भाँति इसमें माया के अस्ति-नास्ति-रूप भी नहीं माने गए हैं। यह स्पष्ट कहा गया है कि यह ईश्वर की विश्व-सृजन-शक्ति है और प्रत्येक जीव को अपने-अपने कर्मों में ससन्न करती है। अज्ञान में इन लक्षणों को देखा जा सकता है। अज्ञान सृष्टि-विकास का कार्य सनादित करती है और मनु को सृष्टि का मूल रहस्य समझाकर भागे बढने के लिए प्रेरित करती है। महाशक्ति ने उसके हाथों एक संदेश भेजा है जिसे सुनाने के लिए माया संसृति में प्रवर्तित होती है—

“यह सोला जिसकी विकास होती वह मूल शक्ति थी प्रेमकला;
'उसका संदेश सुनाने की संसृति में आई वह धमला।”

प्रत्यभिज्ञादर्शन में इस तत्त्व का शुद्ध रूप स्वीकृत किया गया है। इसी रूप में इससे उत्पन्न पाँचों तत्त्व—कला, राग, विद्या, काल और नियति भी शुद्ध स्वीकार किये गए हैं। 'कामायनी' में यह स्थिति सर्वथा स्पष्ट है।

विश्व-प्रपंच का विकास :

प्रत्यभिज्ञादर्शन में यह बताया गया है कि जब सृष्टि-विकास के लिए शिव की शक्तियों ने आकुलन होता है तब पुण्य या अणुओं की उद्भावना हो जाती है। वस्तुतः यह आत्मन् का विश्वात्मक रूप ही है। इन्हें सत्त्वोत्पत्तियों के रूप में गिना गया है। ये हैं :—शिव, शक्ति, सदाशिव, ईश्वर, शुद्ध विद्या, माया, काल, नियति, कला, विद्या, राग, पुण्य, प्रकृति, बुद्धि, अहंकार, मन, नासिका, जिह्वा, चक्षु, त्वक्, श्रवण, वाक्, पाप्म, पाद, पायु, उपस्थ, घण्ड, स्पर्श, रस, रूप, गंध, आकाश, वायु, अग्नि, जल और पृथ्वी। 'कामायनी' में ये सभी तत्त्व क्रमाक्रम-रूप में विवेचित हुए हैं। माया छठा तत्त्व है और यह वस्तुतः भेद-वृष्टि की प्रतीक है। भागों के तत्त्वों

का विकास इसी से माना गया है। माया के साथ काल, नियति, कला, विद्या और राग—ये पाँच तत्त्व मिलकर पट्कचुक कहलाते हैं। रहस्य सर्ग में मनु इनसे मुक्त होते हुए आगे बढ़ते हैं। शब्द, स्पर्श, रस, रूप, गंध—इन पाँच तन्मात्राओं और नासिका, जिह्वा, चक्षु, त्वक् और श्रवण—इन पाँच ज्ञानेंद्रियों का भावलोच के वर्णन में उल्लेख हुआ है। कर्मलोच के वर्णन के प्रसंग में वाक् से उपस्य तब की पाँच कर्मेन्द्रियों का उल्लेख है। यह स्पष्टतः कहा गया है कि इस लोच में पाणि-पादमय पचभूत की उपासना हो रही है (पृष्ठ २७५)। पाँच भौतिक तत्त्वों—आकाश, वायु, अग्नि आदि का विवेचन आशा सर्ग में देखा जा सकता है।

‘कामायनी’ सिद्धांत प्रतिपादक ग्रन्थ नहीं है। और यही कारण है कि इसमें इन तत्त्वों का व्यवस्थित विवेचन नहीं है। वस्तुतः ये सभी तत्त्व उद्देश्य-प्राप्ति के मार्ग में पड़ने वाले मील के पथर हैं। इन्हें इसी रूप में लेना चाहिए।

यह हमें देख लिया कि प्रसादजी ने इस क्षेत्र में प्रत्यभिज्ञादर्शन की सर्वाधिक मुख्य आधार के रूप में ग्रहण किया है। वे अपनी कई अन्य कृतियों में भी इस दर्शन से प्रभावित होखते हैं। उनके परिवार की परंपरा भी इसी काश्मीरी शैव-दर्शन में विश्वास करती आ रही थी। प्रसादजी के अत्यंत निकट के मित्र श्री रायचरणदासजी ने इस विषय में लिखा है—“प्रसादजी के परिवार की मुख्य दार्शनिक विचारधारा प्रत्यभिज्ञादर्शन की परंपरा में ही थी, क्योंकि ये लोग शैव-दर्शनों में से काश्मीर के प्रत्यभिज्ञादर्शन की ही अत्यंत पुष्ट और प्रबल मानते थे।”

इतर दार्शनिक प्रभाव

प्रत्यभिज्ञादर्शन को मुख्य आधार के रूप में ग्रहण करने के अतिरिक्त प्रसादजी ने ‘कामायनी’ में अन्य दार्शनिक मतों और विचारधाराओं का भी आश्रय लिया है। इतर गीण ही कहना चाहिए। ये प्रभाव कुछ तो परंपरा-रूप में आए हैं और कुछ गुप्त की माँग के कारण। इनमें धून्यवाद, क्षणिकवाद, दुःखवाद, वरणा, विनाश-वाद, परिवर्तनवाद, परमाणुवाद, शक्तिस्पर्धावाद, भौतिकवाद, बुद्धिवाद आदि मुख्य हैं। इसी स्थल पर यह स्पष्टीकरण कर देना ठीक होगा कि इनमें धन्य-धर्मिरेव-मदति का स्पर्श दिया गया है। इनमें धून्यवाद, क्षणिकवाद, दुःखवाद, बुद्धिवाद और भौतिकवाद का धर्मिरेव-मदति में वर्णन हुआ है और विनाशवाद, परमाणुवाद, परिवर्तनवाद, शक्तिस्पर्धावाद आदि वैज्ञानिक सिद्धान्तों का धन्य-धर्मिरेव-मदति में। यही कारण है कि प्राप्य की साधना में धून्यवाद, क्षणिकवाद आदि बाधक नहीं बन सके हैं और वैज्ञानिक सिद्धांत शंकाओं में प्रतिपादित धार्मिकवाग के एक प्रकार में पूर्ण हो गए हैं। इस प्रकार के प्रतिपादन का समर्थन, किसी अन्य

मदभं में, प्रसादजी ने भी इन शब्दों में किया है, अतः किसी भी प्रकार की शका की संभावना समाप्त हो जाती है। “...किंतु रस में फलयोग अर्थात् अंतिम सधि मुख्य है, इन बीच के व्यापारों में जो संचारी भावों के प्रतीक हैं; रस को खोजकर उसे छिन्न-भिन्न कर देना है। ये सब मुख्य रस वस्तु के सहायक-मात्र हैं। अन्वय और व्यतिरेक से, दोनों प्रकार से वस्तु-निर्देश किया जाता है। इसलिए मुख्य रस का आनंद बढ़ाने में ये सहायक-मात्र ही हैं.....”

ऊपर गिनाये गए प्रभावों का ‘काव्यामयी’ के सदभं में विवेचन हम पृथक्-पृथक् शीर्षकों के अंतर्गत न कर तीन लड़ों में करेंगे। पहला लड़ होगा ‘बौद्ध-दर्शन’, दूसरा ‘वैज्ञानिक मत’ एवं तीसरा ‘अन्य विचारधाराएँ’।

बौद्ध-दर्शन :

दुःखवाद, क्षणिकवाद और शून्यवाद—ये तीन बौद्ध-दर्शन के प्रमुख अंग हैं। इस दर्शन के अनुसार ससार के प्रत्येक कार्य-व्यापार एवं उसकी गतिविधि में लक्ष्यः कुछ वर्तमान है। ‘सर्वं दुःखं’ का यही स्पष्टीकरण है। इसी प्रकार ससार के साथ ही आत्मा को भी क्षणिक बताया गया है और इसकी तुलना ‘दीपगिष्ठा’ से की गई है। प्रसादजी ने इस विचारधारा को अपनी अन्य कई कृतियों में भी यदु-तत्र व्यक्त किया है। भ्रामू, अजातशत्रु, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त आदि कृतियों के अनेक स्थल इसी विचारधारा से प्रभावित हैं। ‘स्कन्दगुप्त’ में चक्रपाशित का यह कथन देखिए :—“लक्ष्मी की सीला, कमल के पत्तों पर जल-बिंदु, आकाश के शेष-समारोह—ये इन्हें भी क्षुद्र नीहार-कणिकाओं की प्रभात सीला। मनुष्य की अबुद्ध तिथि बंसी ही है, जैसी अग्निरेताओं से कृष्ण मेघ में बिजली की पर्णमाला—एक क्षण में प्रकलित, दूसरे क्षण में विहीन होने वाली।”

‘काव्यामयी’ में भी वैचारिक स्तर पर इस विचारधारा का संकेत मिलता है। देखिए :—

दुःखवाद :—ये सब झूठे, झूठा उनका विभव, बन गया पारावार;
उमड़ रहा है देव सुखों पर दुःख अन्तर्ध का नाद अपार।

क्षणिकवाद :—जीवन तेरा क्षुद्र अंश है व्यक्त नीत घनमाला में,
सौदाभिनी-सधि-सा सुंदर लण भर रहा उजासा में।

१. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृष्ठ ८३

२. स्कन्दगुप्त, चतुर्थ अंक

शून्यवाद —हैंस पड़ा गगन वह शून्य लोक

जिसने भीतर बस कर उजड़े कितने ही जीवन-भरण लोक
बितने हृदयों के मधुर मिलन कदन करते धन विरह लोक ।

मानदवाद की मिडि में ये बाधक हैं या साधक—यह विचार पहले किया जा चुका है । सिद्धांततः प्रसादजी इन्हें कल्पित मानकर 'भ्रमा का मधुमंद दान' कहते हैं और प्रत्यभिज्ञादर्शन के अनुसार ही इन विषमताओं—बाधाओं को निव-
शक्ति की मीठी राख-टाख कहन हैं । उनका यह विश्वास है कि—

(ध) दुःख की पिछली रजनी बीच विकसता सुख का नवत प्रभात,
एक परदा यह होना नील टिपाए है जिसमें सुख गात ।

(घ) व्यथा की नीली सहरों बीच बिलरते सुख मणिगण धृतिमान ।

इनके प्रतिरिक्त बीज-दर्शन और जैन-दर्शन की कलहा का प्रभाव भी प्रसादजी पर पड़ा है । उनके समस्त साहित्य में यह धतर्यानि विद्यमान है । 'भजातगन्धु' में वे स्पष्टतः यह सिद्ध करन हैं कि मानवी सृष्टि कदगा के लिए है । 'वामायनी' के नमं गमं म श्रद्धा मनु को अहिंसा और कलहा का सदेश सुनाती है । विचारधारा के इस धम को किसी अन्य ऐसी धरवा पद्धति में न लेकर श्रद्धा के मूल तत्वों में ही गिनना होगा । इसी के कारण उसके चरित्र का उत्कृष्ट दिग्दर्शक हुआ है—

अपने में सब कुछ भर कैसे व्यक्तिक विकास करेगा ?
यह एकांत स्थायं भीषण है अपना माया करेगा ।
धीरों को हंसते देखो मनु हंसो और सुख पाओ,
अपने सुख को वित्तृत कर तो सबको सुखी बनाओ ।

धार्मिक मत

इनके अन्तर्गत हम विकासवाद और उसके धर्मभूत सिद्धांतों का विवेचन करेंगे । विकासवाद शक्ति का सिद्धांत है और 'वामायनी' पर इसका अश्रद्धा प्रभाव है । मानव-अभ्युत्थता का विकास दिगाने के लिए प्रसादजी ने इसके धर्मों से सहृदयता ली है । प्रत्यक्षान् इसके तीन परण माने गए हैं—परिवर्तन से जीवन-गामर्ष्य का विकास एवं विपरीत परिवर्तन से ह्रास और शक्तिस्पर्धावाद । परमाणुओं के एकीकरण के द्वारा प्रकृति के नाना रूपों की उद्भावना भी इसका एक धर्म है यद्यपि यह परमाणुवाद हमारे यहाँ के न्याय-वैशेषिक दर्शन में भी देखा जा सकता है ।

इस दर्शन के अनुसार परमाणुओं द्वारा भौतिक तत्वों का निर्माण हुआ और बाद में इन्हीं तत्वों द्वारा सृष्टि का उद्भव और फिर विकास हुआ ।

‘कामायनी’ पर विकासवाद के अमित प्रभाव का संकेत करते हुए मनीषी-कवि पतञ्जो ने कुछ आक्षेप प्रस्तुत किये हैं । उनके अनुसार, “वह केवल प्राधुनिक युग के विकासवाद से काल्पनिक एवं मनोवैज्ञानिक स्तर पर प्रेरणा ग्रहण कर तथा अघ्यात्म की दृष्टि से घड़ी-घिर-प्राचीन व्यक्तिवादी विकसित एवं समरस नित्य आनंद अंतन्य का आरोहणमूलक आदर्श उपस्थित कर भारतीय पुनर्जागरण के काम्य-युग के अंतिम स्वर्णिम परिवर्धन की तरह समाप्त हो जाती है ।” यह आरोप ठीक नहीं है । न तो विकासवाद ‘कामायनी’ का आधारभूत दर्शन है और न ही इसकी प्राप्ति पर ‘कामायनी’ का समापन होता है । ‘कामायनी’ का आधारभूत दर्शन आनन्दवाद की सिद्धि का दर्शन है और अन्वय-पद्धति द्वारा यह विकासवाद आनन्दवाद की प्राप्ति में सहायक ही बना है । ‘कामायनी’ में विकासवाद की अभिव्यक्ति इस प्रकार है—

परिवर्तनवादः— विश्व एक ब्रह्मविहोत परिवर्तन तो है;
इसकी गति में रवि-शशि तारे ये सब जो हैं—
रूप बदलते रहते, वसुधा अलनिधि बनती,
उदधि बना महाभूमि अलधि में ज्वाला जलती ।
तरल अग्नि की बीड़ सगी है सबके भीतर,
गल कर बहते हिम-मग सरिता सीला रचकर ।
यह स्फूर्ति का मूल्य एक पल प्राया बीता ।
टिकने को कब मिला किसी को यहाँ सुभीता ?

शक्ति-स्पर्धावादः—स्पर्धा में जो उत्तम ठहरें वे रह जावें,
ससृति का कल्याण करें शुभ मार्ग बतावें ।

परमाणुवादः—वह भूल शक्ति उठ खड़ी हुई अपने आलस का त्याग किए;
परमाणु बाल सब बीड़ पड़े जिसका सुंदर अनुराग लिए ।
कुंकुम का धूर्ण उड़ाते से मिसने को गले बलकते से;
अंतरिक्ष के मधु उत्सव के विद्युत्कण मिले झलकते से ।
वह आकर्षण, वह मिलन हुआ प्रारंभ माधुरी छाया में;
जिसको कहते सब सृष्टि, वनी मतवाली अपनी माया में ।
प्रत्येक नाश विश्लेषण भी संश्लिष्ट हुए, बन सृष्टि रही;
अनुपति के घर कुसुमोत्सव था, आदक मरंद की दृष्टि रही :

प्रापुनिक विज्ञान के आविष्कारों से सबद्ध अनेक सिद्धांतों की प्रतिष्ठाया भी 'कामायनी' में देखी जा सकती है। ये सिद्धांत हैं—गुरुत्वान्तरण, गतिशीलता, विद्युत्करण, मायुमंडल आदि। यहाँ इन सबके अलग-अलग उदाहरण प्रस्तुत करना बहुत अधिक आवश्यक प्रतीत नहीं हो रहा, फिर भी इन सबमें सर्वाधिक प्रमुख सिद्धांत गुरुत्वा-न्तरण से सबद्ध कुछ पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं—

महानील इस परम व्योम में अन्तरिक्ष में ज्योतिर्मान ?
 ग्रह, नक्षत्र और विद्युत्करण जिसका करते-से सघन ;
 टिप जाते हैं और निरसते आकर्षण में तिचे हुए !
 सूर्य, चंद्रमा सहलहे हो रहे जिसके रस से तिचे हुए ;

अन्य विचारधाराएँ :

भौतिकवादी विचारधारा के भी कुछ सबेते 'कामायनी' में मिलने हैं। प्रस्तुत विचारधारा के अनुगमन विश्व के निर्माण में पदार्थ का हाथ है और किसी आध्यात्मिक शक्ति का कोई अस्तित्व नहीं है। चिन्ता सर्व में देवों का चित्रण भौतिक-वाद के अनुयायियों का ही चित्रण लगता है। ये देव अपने से महान् किसी अन्य सत्ता में विश्वास नहीं करते। इनका वैवल एव ही कार्य है और बर है अपने मृतों के सप्रेम में अहर्निश लिप्त रहना—

सूर्य, वैवल सूर्य का वह सप्रेम, बेझीभूत हुआ इतना ;
 छायापथ में नव सुषार का सघन मिलन होता जितना ।

सारस्वतनगर की व्यवस्था मनु इसी भौतिकवादी विचारधारा के आधार पर करते हैं। बाद में ये पर्याप्त उन्नति की प्राप्ति भी करते हैं किन्तु परिणामस्वरूप वहाँ की प्रजा का राजतन्त्र के प्रति विघ्नव और वर्ग-समर्थन मार्ग-प्रतिपादित 'द्वारमय भौतिकवाद' (Dialectical Materialism) का स्मरण करा देता है। 'कामायनी' में यद्यपि यह चित्रण है किन्तु इसका समर्थन नहीं है। देवों का विनाश, सारस्वतनगर की व्यवस्था की अक्षय्यता, वर्ग-समर्थन आदि इन बातों के सूचक हैं कि भौतिकवाद मानव-उत्कर्ष की प्राप्ति के लिए कोई सुव्यवस्थित विचारधारा नहीं है। सारस्वत-नगर-निवासियों की बेनाम-शिर पर पहुँचाकर उन्हें अग्रह धानद का अनुभव करते हुए दिगमोहित किया है।

बुद्धिवाद आखिरी द्वारा स्वीकृत तथा खोड़ों और जंजनों में विस्तृत एवं अनात्मवादी विचारधारा है। इस का गारा जीवन-युक्त बुद्धिवाद का प्रतीक है और प्रतादजी की अपनी निष्ठा इस दर्शन में नहीं थी। कारण, ध्यानदवाद में कोई बुद्धिवाद का धीर विराग है। वैसे भी, इसे पानो-मुग जाति का दर्शन बना गया है। पहले कहा जा चुका है कि 'कामायनी' का ध्यानदवाद आत्मवाद की भित्ति पर

खड़ा है। छापीं द्वारा गृहीत यह जीवन-दर्शन प्रसादजी का अपना जीवन-दर्शन भी था। यही कारण है कि 'कामायनी' में कोरे बुद्धिवाद का विरोध किया गया है और जहाँ-जहाँ ऐसी अभिव्यक्तियाँ हैं उन्हें व्यतिरेक-मदति से भानद की प्रतिष्ठा में साधक बनाया गया है।

स्पष्टतः प्रसादजी ने अन्य दार्शनिक सिद्धांतों व विचारधाराओं के सकेत 'कामायनी' में दिए हैं किंतु उनको मूल विचारधारा और 'कामायनी' की दार्शनिक पृष्ठभूमि काश्मोरी-शैवदर्शन प्रत्यभिज्ञादर्शन से ही सम्बद्ध है। जीव-रूप में मनु की तुरीयातीतावस्था यही सिद्ध करती है, क्योंकि यही पूर्ण शिवत्व है। इसी विचार-धारा से प्रसादजी का समस्त जीवन-दर्शन आंदोलित था।

महाकाव्यत्व

'कामायनी' किसी सामान्य कवि की रचना न होकर एक युग-प्रवर्तक कवि की कृति है। युग-प्रवर्तक कवि परम्परा का ध्वनानुसरण न करके अपनी प्रतिभा के बल पर नवीन मानदण्डों की स्थापना करते हैं। 'कामायनी' में भी प्रसादजी ने जहाँ एक ओर संस्कृत काव्यशास्त्र में निर्दिष्ट महाकाव्य विषयक कलाकृष्टियों का निर्वाह किया है, वहीं इसके कला-विधान में अनेक मौलिक वस्तुनाएँ भी हैं। महा-काव्य की गरिमा के अनुरूप उन्होंने इसमें कथानक, उद्देश्य, परित्र, रस और गीतों के प्रौढास्य की रक्षा की है। यह प्रौढास्य ही 'कामायनी' का प्राण है, यत इसी के आधार पर हम इस कृति के महाकाव्यत्व का विवेचन करेंगे।

(घ) उदात्त कथानक :

विभिन्न घटना-प्रसंगों के समन्वय की शास्त्रीय श्रद्धावली में कथानक कहते हैं, यत महान् घटनाओं की प्रभुति उदात्त कथानक का लक्षण है। 'कामायनी' में प्रसादजी ने मानव-चेतना में घटित होने वाली अनेक गूढ़म घटनाओं का निरूपण किया है। मानव-मन के अहंकार का पराभव, नर-नारी का प्रथम मिलन और उनके प्रणय से सम्बन्धित का विवाह, पुरुष की निर्बाध अधिपार-भावना, अनाधार, बुद्धि पर अधिपार करने का दुर्दम प्रयत्न, परिणामस्वरूप मानव-चेतना की पराक्रम, इच्छा-त्रिधा-ज्ञान के समन्वय द्वारा लक्ष्य आनन्द की उपलब्धि आदि घटनाएँ इसी प्रकार की हैं। ये सभी कार्य-व्यापार मानव-मन में आन्दोलित होने हुए विविध विधे गए हैं। मनोविज्ञान के अनुसार भौतिक जगत् में घटित होने वाले सम्पूर्ण व्यापार मानव-मन के गूढ़म घटना-धर्मों के ही व्यक्त रूप होते हैं। प्रसादजी ने इसी गत की 'कामायनी' में धारा दी है।

इस प्रसंग में यह भी जातम् है कि 'कामायनी' का कथानक मात्र गूढ़म मनोदमत् की परिधि तक ही सीमित नहीं है, बल्कि कवि ने उसमें भौतिक जगत्

की समानता के प्रसंगों को भी निरूपित किया है। प्रारम्भ में प्रलय की भयंकरता का दृश्य अथवा 'संधर्ष' सर्ग में मनु व मारुतनगरवासियों के मध्य होने वाले युद्ध का वर्णन स्थूल घटनाओं के रूप में ही किया गया है। किन्तु, जैसा कि डॉ० नगेन्द्र ने भी स्वीकार किया है, "कामायनी के कथानक की गरिमा इन प्रसंगों में उतनी नहीं है, जितनी कि मनु (मानव) के अहंकार के विस्तार में अथवा बुद्धि पर पूर्ण अधिकार करने के लिए मानव-चेतना के निर्वाण प्रयास में, अथवा आत्मा की तीन प्रवृत्तियों के प्रतीक त्रिलोक के दर्शन से मानव-चेतना द्वारा सामरस्य की सिद्धि में। बाह्य दृष्टि से देखने पर ये घटनाएँ अपनी अपूर्वता के कारण प्रभावशाली प्रतीत होती हैं, किन्तु वर्तमान युग में जिस प्रकार मानव-चेतना बुद्धि पर अवाध अधिकार प्राप्त करने का दुर्दंग प्रयास कर रही है, उसे देखते हुए इससे प्रबलतर घटना की कल्पना करना सम्भव नहीं है।"

'कामायनी' के कथानक का प्रोदास्य एक अन्य दृष्टि से भी सिद्ध है। इसमें कवि ने अन्य महाकाव्यों के समान किसी एक राजवंश, महापुरुष या राष्ट्र का महिमा-गान नहीं किया, अपितु सम्पूर्ण मानव-जाति की विकास-गाथा प्रस्तुत की है। इस प्रकार 'कामायनी' का कथानक अखंड है और इसका स्वरूप उदात्त है।

(भा) उदात्त उद्देश्य :

'कामायनी' का उद्देश्य मानव-मन में संचरित होने वाली परस्पर-विरोधी प्रवृत्तियों में सामंजस्य की स्थापना करना है। इस उदात्त उद्देश्य द्वारा मानव को सधर्मेतील संसार की विभिन्न समस्याओं से विरक्त कर शान्ति की ओर ले जाया गया है। आज के भौतिक युग में संस्कृति, राजनीति और विज्ञान अर्थात् भाव, क्रिया, ज्ञान की दिशाएँ परस्पर-विरोधी हैं, और परिणामस्वरूप अशान्ति का वातावरण छाया हुआ है। 'कामायनी' में मानवता के प्रति अटूट प्रेम रखते हुए जीवन में इन तीनों प्रवृत्तियों में सामंजस्य का विधान कराकर अखंड आनन्द की सिद्धि की गई है।

(६) उदात्त चरित्र :

सामान्यतया महाकाव्य का नायक महासत्त्व, क्षमावान्, गम्भीर, दृढ़व्रत आदि गुणों से युक्त धीरोदात्त कोटि का होता चाहिए। 'कामायनी' मानव-सम्यक्ता के प्रारम्भिक युग की गाथा है, अतः उसमें इस प्रकार के पूर्ण मानव की कल्पना करना अधिक मनोवैज्ञानिक नहीं कहा जा सकता। यही कारण है कि इसके नायक मनु का चरित्र विकसितशील है। वे अहंकार, स्वार्थ, कामासक्ति, वाचस्प, आदि हीन

वृत्तियों से घिरे हुए हैं, किन्तु अपने विवेक के बल पर धीरे-धीरे वे इन दुर्गुणों को छोड़ कर अन्ततः असङ्ग आनन्द की प्राप्ति करते हैं। इस प्रकार उनका चरित्र धीरोदात्त नायक से भी महान् है। शैव-दर्शन की शब्दावली में वे प्राणव स्थिति को छोड़कर आम्भव स्थिति को प्राप्त कर लेते हैं।

अन्य पात्रों में शब्दा और इडा भी चारित्रिक भौग्वत्प की प्रतीक हैं। शब्दा को दया, माया, ममता आदि उच्चतर भावनाओं का प्रतिनिधित्व करने वाली स्त्री के रूप में वर्णित किया गया है और इडा भटवने हुए मनु की सत्य पर ले चलने वाली वृद्धि की प्रतीक है। इस प्रकार इन दोनों में सात्त्विक गुणों से पूर्ण विश्व-मग्न की भावना है।

(ई) उदात्त रस :

'कामायनी' में जिस रस की प्रभोरस के रूप में दृष्टा किया गया है, वह परम्परागत रूप में मात्र शृंगार शान्त अथवा खीर न होकर आनन्द रस है। जीवन में सामान्यतया व्यक्ति शृंगार की ओर अभिमुख रहता है और इससे प्ररचि होने पर शान्त रस को स्वीकार कर लेता है। किन्तु 'कामायनी' में मनु के चरित्र में न तो एषान्न शृंगार है और न शान्त। नयानव के उत्तरार्द्ध में शृंगार रस की प्रसिद्धि नहीं है। प्रारम्भिक सगी में मनु की इसी प्रति जो आसक्ति वर्णित की गई है, वह वास्तव में उनकी बद्धावस्था के कारण है। उत्तरार्द्ध तक पहुँचते-पहुँचते वे इसमें पूर्ण विमग्न हो जाते हैं। किन्तु उस समय भी उनके हृदय में निर्वेद अथवा गम-मूलक शान्त रस की अनुभूति नहीं होती, वरन् वे शैव-दर्शन की आनन्द-मत्पना के अनुरूप आनन्द-रस की ही प्रतीति करते हैं। इस प्रकार 'कामायनी' का रस असङ्ग आनन्द है।

(उ) उदात्त शैली

'कामायनी' की शैली में शुद्धता का एकान्त अभाव है, कवि ने इसमें अभिव्यक्ति के औदार्य को आघोषान्न सुराधिन रखा है। उसमें दृष्टि-वर्णन द्वारा अनापन्नक विस्तार नहीं किया गया, वरन् प्रतीकों एवं मारागिक चरित्रों द्वारा अपूर्व कल्पना-विस्तार और गरिमा की सृष्टि की गई है। डॉ० नरेन्द्र ने 'कामायनी' की इस ईर्मीगत विवेकता के सम्बन्ध में उचित ही विगा है—“उसमें अद्भुत ऐश्वर्य एवं अमकाल-विस्तार है, सहाणा-मयजना का विचित्र समन्वय है। कल्पना तथा भावना के अपूर्व संभव के कारण इस शैली में मूर्ति-विधान एवं दिम्ब-योजना की अद्भुत समृद्धि मिलती है। कामायनी की भाषा सर्वत्र ही विचित्राया एवं प्रतीक भाषा है जिसमें हास्य तथा सचित्र, समन्दर्भ शब्दावली का मुक्त प्रयोग हुआ है।

भाषा और अभिव्यञ्जना के इन असाधारण गुणों के कलस्वरूप कामायनी की शैली सामान्य से सर्वथा भिन्न हो गई है।”

‘कामायनी’ की शैली नाना-वर्णनसभा है। ‘सज्जा’ सर्ग के कोमल भावों के भूतुरूप अभिव्यक्ति को सरसता एवं मृदुलता तो उसमें है ही, प्रलयवर्णन अथवा मनुष्य सारस्वतनगरवासियों के द्वन्द्व-चित्रण में ओज की सृष्टि में भी वह उतनी ही सफल रही है। कथानक के अन्तर्मुखी विकास के कारण उसमें प्रगीत तत्त्व भी अनायास उभर आया है। इस प्रकार ‘कामायनी’ की शैली सामान्य की अपेक्षा असाधारण और उदात्त है।

महाकाव्य विषयक परम्परागत छद्मियाँ :

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि ‘कामायनी’ में महाकाव्य के शाश्वत स्वरूप की कल्पना की गई है। साथ ही, प्रसादजी ने उसमें संस्कृत काव्यशास्त्र में वर्णित छद्मियों का पालन भी अनायास किया है। संस्कृत-भाषाओं में भामह, रुद्रट, दण्डी, विश्वनाथ आदि ने इस दिशा में विस्तारपूर्वक विचार किया है। इनसे भी भाषार्य विश्वनाथ का महाकाव्य विषयक चिन्तन अपेक्षाकृत स्पष्ट है। उनके अनुसार महाकाव्य में सर्गों की संख्या आठ से अधिक होती चाहिए तथा सर्ग के अन्त में छन्द-परिवर्तन व भावी कथा का संकेत रहना आवश्यक है। उसका नैयिक सद्बर्णनात्, शत्रुत्व तथा वीरोदास गुणों से युक्त होना चाहिए। भूगार, वीर अथवा शान्त में से एक रस उसका अंगी रस होता है, शेष सहायक रूप में प्रयुक्त रहते हैं। प्रकृति एवं जीवन का व्यापक वर्णन उसकी विशेषता है। कथानक के प्रारम्भ में सज्जन-स्तुति अथवा खल-निन्दा रहनी चाहिए और चतुर्वर्ग—धर्म, धर्म, काम, मोक्ष—की प्राप्ति उसका उद्देश्य है।^१ महाकाव्य सम्बन्धी ये विशेषताएँ ‘कामायनी’ के कलेवर में भी अनायास अनुस्यूत हो गई हैं।

१. महाकाव्य का प्रारम्भ :

महाकाव्य के प्रारम्भ में यमलावरण होना चाहिए और काव्य की सामाजिक उपादेयता को लक्ष्य में रखकर उसके प्रारम्भ में खल-निन्दा और सज्जन-स्तुति को स्थान प्रदान किया जाना चाहिए। इस दृष्टि से ‘कामायनी’ का अध्ययन करने पर हम देखते हैं कि यद्यपि उसके प्रारम्भ में इन नियमों का निर्वाह नहीं किया गया तथापि समष्टि रूप में उसमें ये सभी बातें उपलब्ध हो जाती हैं।^२ उसके अन्तिम तीन सर्गों में प्राप्त होने वाली आध्यात्मिक विचार-धारा इसी आवश्यकता की पूर्ति करती है।

१. कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, पृष्ठ २२

२. विशेष अध्ययन के लिए देखिए, ‘साहित्यदर्पण’

इसी प्रकार धातुनि घोर वितात की हितात्मक प्रवृत्तियों की निन्दा करते कवि ने शल-निन्दा को स्थान दिया है। पद्य के विविध गुणों की प्रशंसा को सज्जन-स्तुति के प्रतर्गत रखा जा सकता है।

२. सगं-विभाजन .

व्यापक के व्यवस्थित रूप-विधान के लिए महाकाव्य में सगं-त्रम की स्थिति प्रदर्शनी होनी चाहिए। सगं-विभाजन की आवश्यकता का ससृज के सभी भावार्थों में प्रतिपादन किया है। उनके अनुसार महाकाव्य में कम-से-कम साठ सगं होने चाहिए और प्रत्येक सगं में बया को विवक्षित करने की क्षमता होनी चाहिए। 'शामायनी' में इस नियम का पालन करते हुए कवि ने विभिन्न सग्यों में बया का अत्यन्त सुन्दर रीति से विवास किया है।

३. बया-भोजन

महाकाव्य में स्वाभाविकता की रक्षा के लिए रथात दूत की स्थिति होनी चाहिए। उसमें नायक के चरित्र को उत्कर्ष प्रदान करने के लिए प्रासंगिक बयाएँ भी होनी चाहिए। इन दोनों प्रकार की बयाओं से युक्त होने पर ही महाकाव्य में उचित गौरव का संचार हो पाता है। प्रसादजी ने 'शामायनी' में मनु और यज्ञ की प्रसिद्ध व्यापक-बया के अतिरिक्त धातुनि और विनात से सम्बद्ध बया तथा दूत और मानव की बया का प्रासंगिक बयाओं के रूप में समावेश किया है।

४. नायक

किसी भी बयात्मक रचना में नायक का स्थान सर्वाधिक महत्वपूर्ण होता है। बया के विभिन्न मूल उसी के व्यक्तित्व में केन्द्रित रहते हैं। महाकाव्य में नायक के चरित्र के विषय में ससृज के भावार्थों ने अनेक निर्देश दिये हैं। उनमें अनुसार नायक देश-विशेष की ससृज का प्रतिनिधित्व करता है। अतः उसे मद्दशजाय होना चाहिए और उसमें चरित्र में धीरोदात्त गुणों की सदृष्टि होनी चाहिए। 'शामायनी' में इस तत्त्व की उचित स्थिति रही है। उसमें नायक मनु महर्षि हैं और उनके चरित्र में विविध अभिजात गुणों का समावेश हुआ है।

५. रस-प्रयोग

पाठक की चेतना को आकृष्ट करने और स्निग्धता प्रदान करने के लिए काव्य में रस-प्रयोग की आवश्यकता होती है। महाकाव्य में शृंगार, यौग्य तथा मानव से निर्मा एक रस का मुख्य रस के रूप में समावेश होना चाहिए। महाकाव्य के लिए निर्दिष्ट इन तीनों रसों की मुख्यता महज-सिद्ध है। शृंगार रस में मानव-जीवन की अनुभूतियों को समाहित करने की सर्वाधिक क्षमता होती है। और रस का

‘उत्साह’ स्थायी भाव पाठक की चेतना का उन्नयन करता है और शान्त रस मानव को सधर्प से धृष्ट कर शान्ति की ओर उन्मुख करता है। इनमें से किसी एक रस को प्रमुख रस के रूप में ग्रहण करने के उपरान्त महाकाव्य में अन्य रसों को गौण रूप में समाविष्ट किया जाना चाहिए। इस दृष्टि से ‘कामायनी’ में शान्त रस को प्रमुख स्थान प्राप्त हुआ है और शृंगार, वीर, कष्ट, रोद्र, भयानक, वत्सल आदि प्रग्य रसों का सहायक रसों के रूप में प्रयोग किया गया है।

६. छन्द-योजना

महाकाव्य में रस-विधान के लिए साहित्याचार्यों ने उसके किसी भी सम्पूर्ण सर्ग में एक ही छन्द के प्रयोग का विधान करते हुए प्रत्येक सर्ग में छन्द-परिवर्तन को आवश्यक माना है। सम्पूर्ण सर्ग में एक ही छन्द के प्रयोग से आने वाली एकरसता के निवारण के लिए उन्होंने प्रत्येक सर्ग के अंत में भी छन्द-परिवर्तन का प्रतिपादन किया है। इसी प्रकार मनोवैज्ञानिक दृष्टि से श्रोतृमुख्य की नृष्टि करने के लिए उन्होंने सर्ग के अन्तिम छन्द में आगामी सर्ग की कथा की संकेतारमक सूचना को भी अनिवार्य माना है। यद्यपि प्रसादजी ने ‘कामायनी’ में इनमें से प्रत्येक सर्ग में भिन्न छन्द-प्रयोग और सम्पूर्ण सर्ग में एक ही छन्द के प्रयोग के विषय में निर्धारित नियमों का निर्वाह नहीं किया है, तथापि सर्ग के अन्तिम छन्द में आगामी सर्ग की कथा की सूचना प्रदान करने की प्रणाली को उन्होंने भी स्थान दिया है।

७. प्रकृति-चित्रण :

प्राकृतिक सौन्दर्य की ओर मानव-चेतना प्रारम्भ से ही आकर्षण का अनुभव करती आई है। अतः काव्य में भी प्रकृति-चित्रण को पर्याप्त स्थान प्रदान किया जाता रहा है। इसी कारण महाकाव्य में भी प्रकृति के विभिन्न सौन्दर्यमूलक उपादानों के व्यापक वर्णन का विधान किया गया है। ‘कामायनी’ में इस आवश्यकता की पूर्णतः पूर्ति की गई है। उसमें प्रकृति के सभी प्रकार के उत्कृष्ट चित्र उपलब्ध हो जाते हैं। उसके कथानक का विकास ही प्रकृति के प्रचल में हुआ है, अतः उसमें प्रकृति-वर्णन के लिए अनेक अवसर वतमान रहे हैं। कथा के अनुकूल उसमें प्राकृतिक पदार्थों की रूपकारमक अभिव्यक्ति भी प्रदान की गई है।

८. युगाभिव्यक्ति :

साहित्याचार्यों ने महाकाव्य में युग-धर्म के निर्वाह को भी आवश्यक माना है। उनके अनुसार महाकाव्यकार को अपनी कृति में विभिन्न समकालीन सामाजिक समस्याओं का मनन, विवेचन और समाधान उपस्थित करना चाहिए। इस नियम

के निर्वाह से पाठन को वाध्य के अध्ययन में अधिक रुचि का अनुभव होता है, क्योंकि इससे कारण वह उसमें अपनी निजी समझाओ ना विमल पाता है। 'कामायनी' में प्रसादजी ने हिंसा के प्रश्न को लेकर इसी सामयिकता का निर्वाह किया है।

'कामायनी' के महाकाव्यत्व पर भारतीय दृष्टिकोण के अनुसार विचार करने के उपरान्त यह आवश्यक हो जाता है कि पाश्चात्य मन के आधार पर भी उसका परीक्षण कर लिया जाए। पाश्चात्य आचार्यों ने महाकाव्य को दो वर्गों में विभाजित किया है—(अ) सक्तनात्मक महाकाव्य (Epic of Growth), (आ) कलात्मक महाकाव्य (Epic of Art)। सक्तनात्मक महाकाव्य में कथा-विशाल की सहजता और झंझ की सुवोधता की ओर ध्यान दिया जाता है। कलात्मक महाकाव्य में अभिव्यक्ति की विभिन्न प्रणालियों के अनुसार रचना-मीन्द्र की विस्तार करने का उपयोग किया जाता है। इस दृष्टि से 'कामायनी' को 'कलात्मक महाकाव्य' कहा जा सकता है।

विश्लेषण :

वर्तमान साहित्यकार मनोविज्ञान के अध्ययन पर विशेष बल देते हैं। इस दृष्टि से महाकाव्य के स्वरूप पर विचार करने पर हम देखते हैं कि उसमें मन की उच्चतम अभिव्यक्ति होनी चाहिए—क्योंकि वही पाठन के मन पर सर्वाधिक प्रभाव डालने वाला तत्व है। इस दिशा में 'कामायनी' सर्वथा सफल रहता है और उसमें विभिन्न रसों का उचित समावेश हुआ है। 'कामायनी' में प्रसूत घटनाओं के कारण बाह्य जीवन की अभिव्यक्ति को प्रपेशातृ प्रत्येक स्थान प्राप्त हुआ है। मानव-जीवन की सामान्य धारा से पृथक् होने के कारण उसमें महाकाव्यत्व में व्यवधान उपस्थित हो सकता था, किन्तु प्रसादजी ने इस दिशा में उपयुक्त कोशल का परिचय दिया है। उन्होंने 'कामायनी' की घटनाओं का संपोषण करते समय इन बातों का पूर्ण ध्यान रखा है कि उनसे सूक्ष्म रूपवाचक अर्थ की सिद्धि के साथ-साथ सामान्य अर्थ की भी प्रतीति होनी रहे, और कथा के विकास में किसी प्रकार की बाधा उपस्थित न होने पाए।

महाकाव्य की धारणा मानव-जीवन की पूर्ण अभिव्यक्ति है। इस दृष्टि से 'कामायनी' निश्चय ही सफल रचना है। भारतीय दृष्टिकोण के अनुसार जीवन की पूर्णता स्पष्ट भौतिकता में न होकर आध्यात्मिक विचार-धारा में है। 'कामायनी' में कवि ने इसी भावना को ग्रहण करते हुए आध्यात्मिक विचारों का स्पष्ट प्रतिपादन किया है। अतः यह स्पष्ट है कि महाकाव्य के अनुपातन सदाओं के आधार पर विवेचन करने पर हम 'कामायनी' को सफल महाकाव्य कह सकते हैं।

कठिपन आलोचक 'कामायनी' को महाकाव्य न मान कर एक थोड़ा काव्य-

ग्रन्थ के रूप में ही स्वीकार करते हैं। उनके द्वारा प्रमुख रूप से दो आपत्तियाँ उपस्थित की जाती हैं—(अ) यद्यपि संस्कृत-साहित्य-शास्त्र में प्रतिपादित किये गए महाकाव्य के अधिकांश लक्षण 'कामायनी' में उपलब्ध हो जाते हैं, तथापि कहीं-कहीं उनका व्यतिक्रम भी देखने में आता है। अतः 'कामायनी' को महाकाव्य नहीं कहा जा सकता। (आ) घटना-प्रभाव की दृष्टि से 'कामायनी' दोषपूर्ण काव्य है, क्योंकि उसमें घटनाओं का क्रमवत् संयोजन उपलब्ध नहीं होता—महाकाव्य में इस प्रकार की स्थिति नहीं होनी चाहिए। इन दोनों आपत्तियों को स्वीकार करते हुए हम इस विषय में यही कह सकते हैं कि संस्कृत-महाकाव्य के अधिकांश लक्षणों से युक्त होने पर भी यदि 'कामायनी' में कारणवश उसके कतिपय लक्षणों का अभाव हो गया है तो केवल उन्हीं के आधार पर उसे महाकाव्य न मानना सर्वथा अनुचित है। 'कामायनी' में इन लक्षणों का निर्वाह न होने का कारण यह है कि वर्तमान युग में भाव और शैली, दोनों की दृष्टि से काव्य-रचना की प्रणाली में कुछ अंतर आ गया है।

'कामायनी' के कथा-विकास में असम्बद्धता प्रतीत होने का प्रमुख कारण यह है कि यह रूपक-काव्य है। उसमें एक ओर मनस्त्व का आधार लिया गया है और दूसरी ओर जटिल दार्शनिक सिद्धान्तों की अभिव्यक्ति की गई है। इन दोनों बातों के कारण कथानक की सहजता को आघात पहुँचना सर्वथा स्वाभाविक है, तथापि प्रसादजी ने इस विषय में यथासम्भव सतर्क रहने का प्रयास किया है।

प्रभाव-सृष्टि की दृष्टि से इस काव्य के कथानक का मूल्य अप्रतिम है। लक्षण ग्रन्थों का स्थूल अनुसरण न करती हुई भी 'कामायनी' वस्तुतः अपने महान् जीवन-दर्शन (उद्देश्य), काव्य-सौष्ठव, मानवीय चेतना-विकास आदि के कारण अप्रतिम महाकाव्य है।

आधुनिक युग के प्रमुख काव्य-सचेतकों में महाकवि जयशंकर 'प्रसाद' का महत्वपूर्ण स्थान है। इस युग की प्रमुख काव्य-धारा 'छायावाद' के तीनों प्रकाश-स्तम्भ हैं ही। साहित्य की अन्य विधाओं को सशक्त बनाने में भी उनका योगदान अविस्मरणीय है। वस्तुतः उनके बलावार-हृदय की प्रत्येक भेंट अप्रतिम और प्रशंसनीय है। उन्होंने जो कुछ निर्यात वह युग-विशेष की सम्पत्ति न होकर साहित्य की स्थायी निधि बन गया।

प्रसाद-साहित्य दृढ़ता और ईदुक्ता दोनों दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। 'कामायनी' उनके सम्पूर्ण कृतित्व का प्रतिनिधि महाकाव्य है। वर्तमान युग के काव्य-ग्रन्थों में इस महाकाव्य का असाधारण एवं आलोचनात्मक अनुशीलन सम्भवतः सबसे अधिक हुआ है। प्रायः प्रत्येक आलोचक ने इस सम्बन्ध में अपने विचार प्रस्तुत किये हैं। इन सभी विचारों का किसी-न-किसी दृष्टि से निजी महत्त्व रहा है। अतः हमने यह उचित समझा है कि 'कामायनी' विषयक कतिपय प्रमुख मन्तव्यों का संकलन कर दिया जाय जिससे छायावाद की इस महान् उपलब्धि के मूल्यज्ञान में सुविधा रहे।

"यदि हम इस विशद काव्य की घन्तयोजना पर न ध्यान दें, सामंजस्य रूप में कोई समन्वित प्रभाव न बूझे, अज्ञा, काम, सज्जा, इडा इत्यादि की प्रत्यक्ष-अन्तर्गत तो हमारे सामने बड़ी ही रमणीय चित्रमयी कल्पना, धर्मिस्वयंता की धारण्य मनोरम पड़ति आती है।..... इस प्रकार प्रसादजी प्रबन्ध-क्षेत्र में भी छायावाद की चित्र-प्रधान और साक्षात्कृत होती की सपनता की धारा बँपा गए हैं।"

"एक ओर यदि कामायनी आधुनिक हिन्दी-काव्य का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण गौरव-ग्रन्थ है तो दूसरी ओर वह सबसे अधिक विवादास्पद भी है।..... कामायनी के दोषों की उल्लेख नहीं की जा सकती। उसके प्रतिपाद, जीवन-दर्शन

और वस्तुकीलत आदि में निश्चय ही अनेक छिद्र हैं; किन्तु उसकी समग्र परिकल्पना इतनी उदात्त और उसका आध्यात्म इतना विराट् है कि अपूर्व प्रतिभ ऐश्वर्य के बिना यह सम्भव नहीं हो सकता था ।^१

“कामायनी की शैली सर्वत्र ही एक अपूर्व लोकोत्तर स्तर पर अवस्थित रहती है । उसमें सुदृढता का एकान्त अभाव है ; प्रयत्न करने पर सम्पूर्ण काव्य में एकाग्र प्रवाह ही मिलेगा ।”^२

“अपनी मर्मप्राहिणी प्रतिभा के द्वारा मानव प्रकृति का विश्लेषण कर प्रसादजी ने इस सुन्दर काव्य की रचना की है । इसमें मानवीय प्रकृति के सूक्ष्म मनोभावों को बड़ी सूक्ष्म दृष्टि से पहचान कर सग्रह किया गया है । यह मनु और कामायनी की लो कथा है ही, मनुष्य के क्रियात्मक, बौद्धिक और भावात्मक विकास में सामंजस्य स्थापित करने का अपूर्व काव्यात्मक प्रयास भी ॥”^३

“प्रसादजी की काव्य-शैली में मनीनता और उनके भाषा-प्रयोगों में पर्याप्त व्यक्तता और काव्यानुरूपता है । प्रथम बार काव्योपयुक्त पदावली का प्रयोग कामायनी में किया गया है ।”^४

“जिस प्रकार ताजमहल के उपकरणों को विच्छिन्न करके फिर उसी सामग्री के द्वारा ताजमहल बनाने की कल्पना नहीं की जा सकती, उसी प्रकार कामायनी जैसी एक महान् कलाकृति की स्वर-संगति को भंग कर फिर से उत्तम निर्माण करने की सम्भावना मन में नहीं उठती ।”^५

“प्रसादजी की कामायनी महाकाव्यों के इतिहास में एक नया अध्याय खोड़ती है, क्योंकि वह ऐसा महाकाव्य है जो ऐतिहासिक घरातल पर भी प्रतिष्ठित है और सांकेतिक प्रर्थ में मानव-विकास का स्वरूप भी कहा जा सकता है । कल्याण-भावना की प्रेरणा और समन्वयात्मक दृष्टिकोण के कारण यह भारतीय परम्परा के अनुरूप है ।”^६

“हिन्दी में ऐसा काव्य दूसरा नहीं है ।.....कामायनी को उत्तम समझने

१. डॉ० नगेन्द्र : कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, पृष्ठ ११

२. डॉ० नगेन्द्र : कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, पृष्ठ २१-२२

३. आचार्य नन्ददुतारे वाजपेयी : जयशंकर प्रसाद, पृष्ठ-६५

४. आचार्य नन्ददुतारे वाजपेयी : आधुनिक साहित्य, पृष्ठ ७२

५. सुमित्रानन्दन पन्त : ‘वचन-मय’ में ‘यदि में कामायनी लिखता’ शीर्षक लेख,
पृष्ठ १५५

६. महादेवी वर्मा : ‘कामायनी—एक परिचय’ (ले०—मंगलप्रसाद वाण्डेय), भूमिका,
पृष्ठ ८

के लिए यह भी जान लेना आवश्यक है कि छायावाद युग की सबसे सुन्दर सृष्टि होने पर भी.....कामायनी का सङ्ग न ग्रहण की छाया है न निराकार का रहस्य ।”

“कवि ने वास्तव-व्यञ्जक विवेचनों का सर्वथा त्याग करके ऐसे-ऐसे विरोधारा रखे हैं जिनसे स्वतः निष्कलुषता का बानावरण प्रस्तुत हो जाता है और इस वातावरण में यज्ञ का जो रूप प्रकट होता है वह, सचमुच ही, स्पर्श से दूर और दन में अनिर्वचनीय स्फुरण उत्पन्न करने वाला है ।”

“सब मिलाकर यह काव्य वर्तमान छायावाद का उपनिषद् है, निष्कले युग के कवित्व का अन्तिम स्तूप है । नवीन युग इसके आगे है ।”

“कामायनी में काव्य-तत्त्व प्रधान और स्पष्टतया परिष्काप्त है । प्रतीकानुसृत होते हुए भी यह काव्य ही है, दर्शन या अध्यात्म नहीं । इस महाकाव्य ने न केवल हमारी अनुभूति को समृद्ध बनाया, बरन् उसका परिष्कार कर उच्च भाव-भूमि की ओर अभिमुख किया है । अनएव ‘कामायनी’ हमारे युग की प्रसाद की एक महत्त्वपूर्ण देन है ।”

“कामायनी का प्रणयन करते समय कवि के अन्तर्ग्रन्थ में यह विचार अन्वित रहा है कि वह एक ऐसी उदात्त और व्यापक जीवन-दृष्टि इस काव्य के माध्यम से प्रस्तुत करे जो सपर्य, स्वार्थ, प्रतारणा और सकीर्णता के युग में भ्रूते-भट्टे मानव को आलोक-मय दिखाने लगे ।”

“कामायनी में जहाँ बड़ी दार्शनिक विवेचन हैं वहाँ मानव-जीवन तथा इतिहास की पीठिका वर्तमान है, जिससे उनका दर्शन बहुत ही व्यावहारिक तथा मनो-वैज्ञानिक हुआ है । सचमुच प्रसादजी ने दर्शन से जीवन को देखा है और जीवन से दर्शन को । इसीलिए वे कामायनी की दार्शनिक पीठिका पर मानव-जीवन का आनन्दपूर्ण भवन-निर्माण करने में सफल हुए हैं ।”

“कामायनी में प्रसादजी ने दर्शन की शुष्कता को द्रवना भरत और आकर्षक

१. महादेवी वर्मा : कामायनी—एक परिचय, भूमिका, पृष्ठ ६-१०

२. दिनकर : पत्र, प्रसाद और संविधानांतरण, पृष्ठ ४८

३. आचार्य शान्तिप्रिय द्विवेदी : युग और साहित्य, पृष्ठ २८१

४. डॉ० भगवत्प मिश्र : ‘बसा, साहित्य और मनोशा’ में ‘कामायनी में प्रतीकानुसृतता’ सेत, पृष्ठ १२६

५. डॉ० विजयेंद्र स्नातक : ‘कामायनी में व्यापक जीवन-दृष्टि’ सेत, मरस्वनी सवाद (प्रसाद ग्रन्थ) जनवरी-फरवरी १९८८, पृष्ठ १४६

६. डॉ० रामनाथगिह : कामायनी-अनुशीलन, पृष्ठ १७५

बना दिया है कि उनके ये दार्शनिक विचार तनिक भी नीरस प्रतीत नहीं होते। साथ ही उन्होंने उन विचारों को व्यावहारिक जीवन से सम्बद्ध करके दर्शन की व्यावहारिकता भी सिद्ध की है।”

“प्रसादजी ने सदाशा एवं व्यजना शक्तियों का प्रयोग करके कामायनी में उक्ति-वैचित्र्य एवं अर्थ-गाम्भीर्य दिखाने का सफल प्रयत्न किया है। इसी कारण प्रायः कामायनी काव्य को बिलष्ट कहकर उपेक्षा की दृष्टि से देखा जाता है। परन्तु तनिक काव्य के अर्थ तक पहुँचने का प्रयत्न किया जाय और उसमें वर्णित साक्षरणा एवं व्यंजना-प्रधान गूढ़ वर्णनों को समझने की चेष्टा की जाय तो कामायनी में सर्वत्र भाव-सौन्दर्य के ही दर्शन होंगे।”

“कामायनी प्रसाद के सम्पूर्ण व्यक्तित्व से निर्मित हुई है। उसमें कवि की कला का चरमोत्कर्ष है और वह उसके जीवन-चिन्तन से अनुप्राणित है। इस महा-काव्य की दार्शनिक रेखाएँ आरम्भ से ही प्राप्त होती हैं। कवि ने इन्हीं को विकसित और पल्लवित किया। काव्य और दर्शन के सुन्दर संयोग से निर्मित ‘कामायनी’ प्रसाद के महान् कृतित्व का प्रतिनिधित्व करती है।”

“कामायनी प्रसाद के व्यक्तित्व की सम्पूर्ण अभिव्यक्ति है। उसमें कलाकार अपनी समस्त साधना को लेकर प्रस्तुत हुआ। वह उसके जीवन-मन्थन का परिणाम है। लक्षण-ग्रन्थों का अनुसरण न करती हुई भी कामायनी अपने जीवन-दर्शन, काव्य-सौष्ठव, मानवीय व्यापार के आधार पर महाकाव्य का पद प्राप्त करती है। ‘कामायनी’ महाकाव्य महाकवि प्रसाद की सर्वोत्तम कृति के रूप में हिन्दी में आई, और एक निधि बन कर रहेगी।”

“शमचरितमानस के बाद यही एक ऐसा महाकाव्य है जो हिन्दी को दिव्य-साहित्य में स्थान दिला सकता है। होमर, मिल्टन, वाल्मीकि और कालिदास से तुलना करके भी इसका गुण-दोष देखा जाय—इतनी योग्यता इस कलाकृति में है।”

“कामायनी में काव्य के सभी रूपों का (संकर नहीं) समन्वय है। यह समन्वय ही ‘कामायनी’ का अपूर्व रूप है। ‘कामायनी’ का यह अपूर्व रूप प्रसाद की सर्वतोमुखी प्रतिभा का वरदान है। महाकाव्य की उदात्तता, गम्भीरता और

१. डॉ० द्वारिकाप्रसाद : कामायनी में काव्य, संस्कृति और दर्शन, पृष्ठ ४७०

२. डॉ० द्वारिकाप्रसाद : कामायनी में काव्य, संस्कृति और दर्शन, पृष्ठ २५०

३. डॉ० प्रेमशंकर : प्रसाद का काव्य, पृष्ठ ५६८-५६९

४. डॉ० प्रेमशंकर : प्रसाद का काव्य, पृष्ठ ४४३

५. डॉ० विनोदशंकर व्यास : प्रसाद और उनका साहित्य, पृष्ठ २०३

वर्णरत्नमयता, गीतिवाद्य की भावप्रवणता, तीव्रता और संगीतमयता, नाट्य की क्रिया, गति, वार्तालाप और सन्निधौ, रोमास की क्रिया, भावुकता और अलंकरण तथा नीति-वाद्य की श्रेयशोभता, साधना और शिक्षा आदि वाद्य के विविध रूपों के विविध तत्वों की प्रचुरता के समन्वय से सम्पन्न कामायनी नाट्य की एक अपूर्व, अद्वितीय और अनमोल विधि है।”

“कामायनी की उदात्त विचार-भूमि सबके लिए सुतत्र बाध्य-तत्त्व नहीं है, परन्तु कामायनी की प्रत्येक पंक्ति जिस मधु रस से सिक्त है, वह सबके लिए आस्वाद्य है।”

“कामायनी (१६३६) में छन्दों का जो बँटव है, जो गम्भीर संगीत है, वह एक दिन की बीड़ नहीं। इनके पीछे ‘प्रसाद’ के वे छोटे-बड़े प्रयोग हैं जो बर्णों चलने रहे और अन्तिम ‘प्रसाद’ के वाद्य को संगीत की बहुमुखिता और मधुरिमा से भर दिया।”

“थड़ा के मुख से निकला हुआ एक-एक शब्द जयशंकर प्रसाद का वस्तु और भग्न-हृदय राष्ट्र की आशा और जीवन का युग-सन्देश है, इसमें किसी प्रकार का वर्ण-वितर्क प्रस्तुत नहीं किया जा सकता, और यह सन्देश शाश्वत सन्देश है जिससे किसी भी युग का कोई भी राष्ट्र या व्यक्ति जीवन की प्रेरणा पा सकता है।”

“कामायनी जिस शैली में प्रणीत है उसमें युग की गीतिमत्ता का पुट भी पूर्णरूप में वर्तमान है। यही शैली के युग में प्रबन्ध-वाद्य की आत्यधिक आत्म-पूर्ण भाषा में रचने का श्रेय प्रसाद को अर्पण किया जावेगा।”

“उसमें व्याकरण की नियमबद्धता नहीं, पर कोमलता है, आन्तरिकता है और भावों का वह भारोह-अपरोह है जो एक ठाम ही हृदय और अस्तिता दोनों पर गहरा प्रभाव डालता है।”

“प्रसाद की वृत्तमय कृति कामायनी में न केवल कवि की सुवन सामर्थ्य

१. डॉ० रामानन्द त्रिवादी : ‘कामायनी का रचना-विधान’, सरस्वती-संवाद (प्रसाद अंक) जनवरी-फरवरी १९५८, पृष्ठ १४१

२. डॉ० रामरत्न भटनागर : प्रसाद-नाट्य और समीक्षा, पृष्ठ ७३

३. डॉ० रामरत्न भटनागर : प्रसाद-नाट्य और समीक्षा, पृष्ठ २०

४. डॉ० सम्भूतनाथ पाण्डेय : ‘प्रसाद का युग-सन्देश’ सेतु, सरस्वती-संवाद (प्रसाद अंक) जनवरी-फरवरी १९५८, पृष्ठ ३४

५. डॉ० कान्हुलाल द्विवेदी : वाद्य रूपों के मूल स्रोत और उनका विकास, पृष्ठ ७३

६. श्री धनानन्द नारायण शर्मा : ‘कामायनी - आलोचना का प्रकाश-संग्रह’ सेतु, ‘कुमिका’, प्रसाद अंक, जुलाई १९५१, पृष्ठ ६१

और जाग्रत चेतना के दर्शन होते हैं वरन् प्रत्यक्ष मानवीय भूताधारों की भाव्यात्मिक और मनोवैज्ञानिक व्याख्या भी मिलती है।^१

“मानवता के मानसिक विकास का यह विश्रामन, मनस्तत्त्व की यह अपूर्व समीक्षा संसार के साहित्य में कदाचित् ही कहीं मिले। मानवता का महाकाव्य प्रस्तुत कर इसके द्वारा प्रसादजी ने प्रमुख दिशा-साहित्य-सृष्टियों के समकक्ष स्थान पाया है। जीवन के इसी मौलिक विस्लेषण के कारण कामायनी अमर रहेगी।^२

“छायावादी काव्य में कामायनी ही एक ऐसा ग्रन्थ है जो समाज-नीति और राजनीति के क्षेत्र में गये साहस-प्रयासों को लेकर निर्द्वन्द्व रूप से आगे बढ़ता है।^३

“विश्व-काव्यों में कामायनी का अपना एक स्वतन्त्र स्वरूप है। प्रसाद ने इस महाकाव्य में युग की बिलखी हुई समस्याओं को लेकर उनका मानव-जीवन के शाश्वत सत्य से पूर्ण सामंजस्य स्थापित कर दिया है। इसमें एक और युग और राष्ट्र की सम्पूर्ण चेतना है, तो दूसरी ओर जीवना के शाश्वत उपादान। यही कवि ऐसे तरंगों की खोज में है जो युग की विभीषिकाओं का समाधान प्रस्तुत कर सकें।^४

“कामायनी में कलापक्ष के अन्तर्गत अनेक प्रकार की सफल शैलियों का प्रयोग किया गया है, शब्द-विधान का स्तर समकालीन अन्य सभी काव्य-कृतियों से कहीं ऊँचा है, शब्दाख्य-मंडित है, प्रतीक-पद्धति की एक-सार योजना इसमें की गई है, हृदयप्राप्ति विन्नों का अतुल कोप इसमें छिपा पड़ा है, भाषा का समजित रूप ने गरिमायुग सौन्दर्य उद्घाटित किया गया है और मनोविज्ञान एवं दर्शन के सहयोग से एक ऐसा वास्तुशिल्प प्रस्तुत किया गया है जिसका दोष यही है कि वह, सर्वत्र महान् है।^५

“कामायनी निःसन्देह अपने समय का चित्र प्रस्तुत करने वाला महाकाव्य है, जिसमें युग की चेतना एवं वाणी प्रतिध्वनित है। उसकी कहानी पौराणिक एवं रूपकात्मक होती हुई भी भाव की कहानी है। उसमें पुराण-प्रसिद्ध पात्रों को बीसवीं शताब्दी की भावना एवं कल्पना का साकार रूप बनाकर उपस्थित किया गया है।^६

१. शचीरानी गुट्टू : काव्य-दर्शन, भूमिका, पृष्ठ २३

२. शिवनन्दन प्रसाद : प्रसाद की कला—स० मुनावरराय, पृष्ठ ६१

३. गजानन माधव मुक्तिबोध : प्रसाद का जीवन-दर्शन, कला और कृतित्व—स० महानौर अधिकारी, पृष्ठ २०७

४. मुशोला भारती : कामायनी—इतिहास और रूपक, पृष्ठ १७७

५. देवदत्त कौशिक : कामायनी की परत, पृष्ठ ७६

६. डॉ० कामेश्वरप्रसादसिंह : कामायनी का प्रवृत्तिमूलक अध्ययन, पृष्ठ २००

“यह एक सांस्कृतिक काव्य है, जिसके द्वारा प्रतापदी ने कवि की सुबहलक्ष्मी भारत की तथा बंगला कवि खोन्दवाप ठाकुर की नीति ही भारत की सांस्कृतिक का समुज्ज्वल रूप हमारे समक्ष प्रस्तुत किया है, जिसने इन व्यक्तियों के माध्यम से हिमवान पर आसीन भगवान् शिव के समान ही उन्नत एवं नरनर अपने आदर्शों की गरिमा के भव्य दर्शन प्राप्त करते हैं।”

“कुछ लोगो ने ‘कानापनी’ को छायावादी प्रवृत्तियों का काव्य कहा उसकी मूल दृष्टि की उपेक्षा की है। वस्तुतः ‘कानापनी’ के चित्र में छायावादी प्रवृत्तियों का केवल सौन्दर्य ग्रहण किया गया है, दृष्टिकोण विलुप्त मिल है। यह काव्य युग की बड़ी समस्याओं को समझकर चलता है तथा उनके स्वामी बनने की नहीं सोचना, भारतीय जीवन को पराधीनता के विरुद्ध उभर उठा होने तथा स्वातन्त्र्य की सिद्धि तक पहुँचने का भी उद्देश्य देता है। इस ‘कानापनी’ हमारे काव्य-क्षेत्र का एक स्थानी आलोचक-सम्मान है।”

१. डॉ॰ गोविन्दराव शिंदे - कानापनी-विमर्श, पृष्ठ ३२२

२. डॉ॰ राजगोपाल अकरी लिखित - कानापनी का नया मन्दोहर, पृष्ठ २०१

परिशिष्ट

- (अ) 'कामायनी' में उपलब्ध मुहावरे
- (आ) 'कामायनी' विषयक स्वतंत्र समीक्षा-ग्रन्थ

(अ) 'कामायनी' में उपलब्ध मुहावरे

मुहावरो का प्रयोग भाषा और भाषा को प्रभावशाली बनाने के लिए किया जाता है। प्रसादजी ने 'कामायनी' में इनकी समुचित योजना की है। 'कामायनी' में प्राप्त होने वाले इन सभी मुहावरों की सूची हमने परिशिष्ट में दे दी है।

इस सूची में दो प्रकार के मुहावरों का संकलन है— (क) परम्परागत, (ख) नवीन। परम्परागत मुहावरे तो चिरकाल से कवियों द्वारा प्रयुक्त होते आ रहे हैं, किन्तु नवीन मुहावरों का प्रयोग अभी अधिक नहीं हुआ है। वे प्रायः प्रसादजी के निजी प्रयोग हैं। मुहावरों के समान रूढ़ न बन पाने पर भी उनमें 'मुहावरा' कह-माने की शक्ति प्रत्यक्ष है। इसी कारण उन्हें भी मुहावरा मान कर इस सूची में संकलित कर दिया गया है। यहाँ यह तात्पर्य है कि कामायनीकार ने अनेक परम्परा-प्राप्त मुहावरों को प्रचलित रूप में ग्रहण नहीं किया है। भाषा-संस्कार अथवा छन्द के अनुरोध से उनमें शब्दिक परिवर्तन कर दिये गए हैं।

| क्रमांक | पृष्ठ-संख्या | मुहावरा |
|---------|--------------|--|
| १. | ३/१ | भीगे नयनों से देखना |
| २. | ३/५ | पत्थर बन कर झड़े रहना |
| ३. | ५/५ | गहरी नींव डालना |
| ४. | ७/१ | अपने मीन होना |
| ५. | ७/५ | मद में धूमना |
| ६. | ८/२ | तारापों की कस्तना (अर्थात् तारे गिनना) |
| ७. | १२/१ | दशैं की प्यास होना |
| ८. | १४/२ | खोया प्राप्त खोजना |
| ९. | १६/३ | व्योम धुमना |
| १०. | १७/५ | फिर ने बरास जेमा |
| ११. | १६/४ | शब्दों को पीना |
| १२. | १६/४ | राग उमड़ना |
| १३. | २७/४ | कानों में भूजना |
| १४. | २१/१ | झूठे का अवतम्बन |

| क्रमांक | पृष्ठ-संख्या | मुहावरा |
|---------|--------------|------------------------------------|
| १५. | २६/४ | हँसी का फूट चलना |
| १६. | ३३/२ | हृदय में घड़कन होना |
| १७. | ३३/३ | रग बदलना |
| १८. | ३४/२ | जाल तानना |
| १९. | ३६/४ | चोट खाना |
| २०. | ३७/३ | निधि न खोलना |
| २१. | ३६/३ | अधेर मध जाना |
| २२. | ४०/३ | छाती का दाग खोजना |
| २३. | ४५/१ | निर्जन का अभिप्रेक करना |
| २४. | ४५/४ | मुठे-से निरखने सगना |
| २५. | ५१/५ | घाँत की भूष मिटाना |
| २६. | ५५/१ | दाँव हारना |
| २७. | ५५/१ | बर बर जीतना |
| २८. | ५६/४ | घपने ही बोल से दबना |
| २९. | ६३/२ | घाँते खोलना |
| ३०. | ६४/१ | घाँती में भरना |
| ३१. | ६५/२ | फेरी देना |
| ३२. | ६६/२ | घाँत का रोना |
| ३३. | ६६/३ | घाँत की रोना |
| ३४. | ६७/३ | घाँते बन्द करना |
| ३५. | ६७/४ | घूँघट खोलना |
| ३६. | ७०/२ | दूब चलना (अर्थात् मुष-मुष लो देना) |
| ३७. | ७०/५ | बाद छोड़ कर मुनना |
| ३८. | ७३/१ | यसे मिलना |
| ३९. | ७३/५ | पूस चलना (अर्थात् विवाहमान होना) |
| ४०. | ७४/३ | पय पर से चलना |
| ४१. | ८३/३ | मोले मदन में देखना |
| ४२. | ८४/४ | हृदय भान करना |
| ४३. | ८४/२ | ध्यान घरे हुए बँठे रहना |
| ४४. | ८६/२ | घाँत न टहरना |
| ४५. | ८६/२ | गाम लो जाना |
| ४६. | ८७/१ | मुग की नींद |

| क्रमांक | पृष्ठ-संख्या | शुभावरा |
|---------|--------------|---|
| ४७. | ८६/१ | छवि के भार दबना (भर्षात् प्रत्यन्त रूपवान् होना) |
| ४८. | ८३/१ | दृष्टि फँकना |
| ४९. | ८३/१ | हँसी बिखरना |
| ५०. | ८७/३ | अधरों पर चँपली रखना |
| ५१. | ८७/३ | माया में लिपटना |
| ५२. | ८७/५ | सिर नीचा करना |
| ५३. | ८८/४ | सपना बन जाना |
| ५४. | ८८/५ | भाँस खोलना |
| ५५. | ८८/५ | समीर पर तैरना (भर्षात् हवा में उड़ना) |
| ५६. | १०४/३ | मन डीला होना |
| ५७. | १०८/३ | कान में भरना होना |
| ५८. | ११०/१ | तिल का ताड़ बनना |
| ५९. | ११०/५ | सुख की सीढ़ी होना |
| ६०. | १११/१ | पला हुआ सूझा |
| ६१. | १११/२ | छुई-मुई बनना |
| ६२. | १११/४ | आँखों से कहना |
| ६३. | १११/५ | नहूँ का घूँट पीना |
| ६४. | ११२/१ | सुख की धीन बजाना |
| ६५. | ११३/१ | आशा का कुसुम खिलना |
| ६६. | ११५/४ | मन नाच उठना |
| ६७. | ११६/३ | सोए भाव जग जाना |
| ६८. | ११६/४ | अलग जा बैठना |
| ६९. | ११७/१ | हृदय खोल कर कहना |
| ७०. | ११८/१ | बोझ ढोना |
| ७१. | १२३/१ | आसन मार कर बैठना |
| ७२. | १२७/५ | आँख मीचे रहना |
| ७३. | १३३/१ | भूँह मोड़ना |
| ७४. | १३५/२ | खेल खिलाना |
| ७५. | १२६/१ | सुख की सीमा बनना |
| ७६. | १३६/२ | मुख में रक्त सजना |
| ७७. | १३६/४ | हाथ में होना |

| श्रमांक | पृष्ठ-संख्या | मुहावरा |
|---------|--------------|---|
| ७८. | १४४/२ | पय देखना |
| ७९. | १४२/४ | झाँस का पानी (अर्थात् दुखमय बातें) |
| ८०. | १४८/१ | ममता तोड़ना |
| ८१. | १४८/१ | होड़ लगाना |
| ८२. | १४८/२ | कुत्ताँचें भरना |
| ८३. | १४९/२ | दिवन्त घूमना |
| ८४. | १६०/१ | हिचकी घाना |
| ८५. | १६०/१ | हरा रहना (अर्थात् प्रसन्न रहना) |
| ८६. | १६१/२ | देह पूजना (शरीर की हो धिन्ता करना) |
| ८७. | १६२/१ | तूल के समान उड़ा देना |
| ८८. | १६२/१ | तूल घुमना |
| ८९. | १६२/२ | मन जतना |
| ९०. | १६३/२ | कलुप डालना (कीबड़ उछालना) |
| ९१. | १६४/१ | गिरते-पड़ते चमना |
| ९२. | १६४/२ | रग धुलना |
| ९३. | १६५/१ | पैंथो में कूजना (अर्थात् अनिश्चित होना) |
| ९४. | १६६/२ | लकौर पीटना |
| ९५. | १६६/२ | भाय्य बाँधना |
| ९६. | १६७/१ | बात्ती धापा डालना |
| ९७. | १६९/२ | दिन माना |
| ९८. | १६९/२ | पुट फड़वना |
| ९९. | १७०/१ | पट्ट डालना (अर्थात् बात धिमागा) |
| १००. | १७०/२ | बर बसाटना (हाथ फैलाना) |
| १०१. | १७०/२ | पैरो बतना |
| १०२. | १७१/१ | परिक्कर बगना |
| १०३. | १७१/१ | मल छाना |
| १०४. | १७१/२ | गिर पर भार नेना |
| १०५. | १७५/१ | मन बहसाना |
| १०६. | १७५/४ | पार न होना (अर्थात् सोमाहीन) |
| १०७. | १७५/५ | घटी भर बिथाम न होना |
| १०८. | १७६/१ | स्वर भरना (अर्थात् मुगुरित होना) |
| १०९. | १७७/१ | हृदय बहा करना |

| क्रमांक | पृष्ठ-संख्या | मुहावरा |
|---------|--------------|---|
| ११०. | १७७/३ | बिखरी कवियों जोड़ना |
| १११. | १७८/३ | घात न सह सकना |
| ११२. | १७८/४ | मुग़ द्विष जाना |
| ११३. | १७९/४ | चौकड़ो भरना |
| ११४. | १८०/४ | नभ में रेखा लिखना (अर्थ सिद्ध होना) |
| ११५. | १८१/१ | नौका बनना |
| ११६. | १८५/१ | (परित्राण का) पथ नाप उठना (अर्थात् रक्षा का उपाय सोचना) |
| ११७. | १८५/५ | दल मुक़ आना (अर्थात् आक्रमण होना) |
| ११८. | १८६/२ | पक्ष लगा कर उड़ना |
| ११९. | १८६/३ | आ जुटना |
| १२०. | १८६/३ | ध्यान लगाना |
| १२१. | १८१/४ | करबट भेना |
| १२२. | १८३/१ | डोकर खाना |
| १२३. | १८४/४ | बघन टूटना |
| १२४. | १८६/६ | फूल जाना |
| १२५. | १८७/३ | हाँ में हाँ मिलाना |
| १२६. | १८७/५ | बात बनना |
| १२७. | १८७/८ | मनमानी करना |
| १२८. | २०१/६ | साहस भूकना |
| १२९. | २०१/१० | पानी की तरह खून बहना |
| १३०. | २०२/२ | हुंकार भरना |
| १३१. | २०५/४ | सन्नाटा खींचना |
| १३२. | २०८/२ | सीमा तोड़ना |
| १३३. | २१०/४ | पथ में रोड़े बिखराना |
| १३४. | २११/४ | फेरा झालना |
| १३५. | २१३/४ | व्यथा-ग्राँठ खोलना |
| १३६. | २१४/१ | रात कटना |
| १३७. | २१४/३ | रग भरना |
| १३८. | २१५/४ | रोएँ सड़े होना |
| १३९. | २१८/२ | गद्गद होना |
| १४०. | २१९/१ | हृदय का कुशुभ खिलना |

| क्रमांक | पृष्ठ-संख्या | मुहावरा |
|---------|--------------|--------------------------------|
| १४१. | २२२/१ | रगरेली छेतना (रगरेली करना) |
| १४२. | २२३/२ | हरियाली भरना |
| १४३. | २२४/१ | जीवन धूल जाना (पवित्र हो जाना) |
| १४४. | २२५/४ | हरा होना |
| १४५. | २२८/४ | घाँधी उठना (घनेब गाव घाता) |
| १४६. | २२९/२ | मन ही मन सोचना |
| १४७. | २३०/१ | मन हों मन धुपचाप मरना |
| १४८. | २३०/४ | अपने म ही उलझना |
| १४९. | २३५/२ | घाँघे ताल बरना |
| १५०. | २३५/२ | रग बदलना |
| १५१. | २३६/२ | भाग्य सो जाना |
| १५२. | २३६/१ | साहम छूट जाना |
| १५३. | २४०/० | मुहाग घीनना |
| १५४. | २४१/१ | सिर चड़े रहना |
| १५५. | २४१/२ | सहर गिनना |
| १५६. | २४१/२ | धूप-झीह होना |
| १५७. | २४२/२ | घाती जलना |
| १५८. | २४३/२ | ममता तोड़ना |
| १५९. | २४३/२ | मुँह मोड़ना |
| १६०. | २४७/२ | तिर कँचा होना |
| १६१. | २४८/२ | हाथ में सीर छूट जाना |
| १६२. | २४९/२ | ढक लगना |
| १६३. | २५३/२ | पट लीसना |
| १६४. | २६०/५ | जमे रहना |
| १६५. | २६४/३ | पास बिछा कर जीव फाँसना |
| १६६. | २६५/१ | धावाग म पूल तिलना |
| १६७. | २६७/३ | अधवार में दीढ़ लगाना |
| १६८. | २६८/४ | मर-मर कर जीना |
| १६९. | २७०/२ | घोम घाटना |
| १७०. | २८६/१ | रग भरना |
| १७१. | २८६/४ | धन भरना |
| १७२. | २९२/५ | गिरले-पड़ते दीढ़ना |

(आ) 'कामायनी' विषयक स्वतंत्र समीक्षा-ग्रंथ

१. कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ (डॉ० नगेन्द्र), नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
२. कामायनी की भाषा (रमेशचन्द्र गुप्त), अशोक प्रकाशन, नई सड़क, दिल्ली
३. कामायनी-विमर्श (डॉ० भीरीरय दीक्षित), समुदाय प्रकाशन, बम्बई
४. कामायनी-चिन्तन (डॉ० विमलकुमार जैन), भारती साहित्य मन्दिर, दिल्ली
५. कामायनी-समीक्षा (डॉ० सुरेशचन्द्र गुप्त तथा रमेशचन्द्र गुप्त) हिन्दी साहित्य संसार, दिल्ली
६. कामायनी में नाटकीय तत्त्व (इन्दुप्रभा पाणशर), हिन्दी साहित्य भंडार, लखनऊ
७. कामायनी : एक पुनर्विचार (गजानन भाषव मुक्तिदोष), हिमांशु प्रकाशन, जबलपुर
८. कामायनी का प्रवृत्तिमूलक अध्ययन (डॉ० कामेश्वरप्रसादसिंह) अनुसंधान प्रकाशन, काठपुर
९. कामायनी : मूल्यांकन और मूल्यांकन (डॉ० इन्द्रनाथ मदान), नीलाभ प्रकाशन, इलाहाबाद
१०. कामायनी का प्रतिमाध (डॉ० जगदीशप्रसाद शर्मा) चिन्मय प्रकाशन, जबपुर
११. कामायनी में काव्य, संस्कृति और दर्शन (डॉ० द्वारिकाप्रसाद सक्सेना), बिनोद पुस्तक मंदिर, धारा
१२. कामायनी का सधर्मा मनन (सत्यभूषण योगी), रणजीत प्रिंटर्स एंड पब्लिशर्स, दिल्ली
१३. कामायनी-सौन्दर्य (डॉ० फतहसिंह), भारती भंडार, प्रयाग
१४. कामायनी-अनुशीलन (डॉ० रामलाल सिंह), इंडियन प्रेस प्रा० लि०, प्रयाग
१५. कामायनी-दिग्दर्शन (डॉ० यतीन्द्र), स्टूडेंट्स बुक कम्पनी, ग्वातियर
१६. कामायनी का नया अन्वेषण (डॉ० रामगोपाल शर्मा 'दिनेश'), चिन्मय प्रकाशन, जबपुर
१७. कामायनी : इतिहास और रूपक (मुशीला भारती), मिलिन्द प्रकाशन, हैदराबाद
१८. कामायनी की परत (देवदत्त कौशिक), विद्याभूषण, इलाहाबाद
१९. कामायनी-दर्शन (डॉ० कन्हैयालाल सहल तथा डॉ० विजयेन्द्र स्नातक), आत्माराम एंड सन, दिल्ली
२०. कामायनी : एक परिचय (गंगाप्रसाद पांडेय),
२१. कामायनी में शायद-शक्ति-चमत्कार (डॉ० विमलकुमार जैन), हिन्दी साहित्य संसार, दिल्ली

२२. कामायनी-रहस्य (विजयबहादुर सिंह राठीर), इंडियन प्रेस प्रा० लि०, इलाहाबाद !
२३. कामायनी की पारिभाषिक शब्दावली (डॉ० वेदत भार्य),
२४. कामायनी (डॉ० रामचरण भट्टनागर),
२५. कामायनी के पल्ले (भुवनचन्द्र पांडेय) नवभुग प्रकाशक, लखनऊ
२६. कामायनी-समीक्षा (शुभाकर पांडेय) आराधना प्रकाशन, वाराणसी
२७. कामायनी-दिग्दर्शन (सरगेन्दु शंकर शुक्ल),
२८. कामायनी-दर्शन (प्रतापचन्द जैसवाल),
२९. कामायनी-समीक्षा (डॉ० ओम्प्रकाश शर्मा), हिन्दी साहित्य मंसार, दिल्ली
३०. कामायनी-समीक्षा (डॉ० देवराजसिंह भाटी), अशोक प्रकाशन, दिल्ली
३१. कामायनी की टीका (डॉ० देवराजसिंह भाटी), अशोक प्रकाशन, दिल्ली
३२. कामायनी की टीका (शिवभर 'मानव'), सौधनारती प्रकाशन, इलाहाबाद
३३. कामायनी की व्याख्यात्मक आलोचना (विश्वनाथ शाल 'मैंदा') हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी
३४. कामायनी भाष्य (डॉ० द्वारिकाप्रसाद सक्सेना), विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा
३५. जयशंकर प्रसाद और कामायनी (राजकुमार), पद्म बूक कंपनी, जयपुर